

محمد بن جرير

ويكون القرآن

دراسات نقدية معاصرة
في
الشعر العراقي الحديث

مدونة

Riyadh
Hamza



/



مكتب الجزائر

ميكون التجاوز

دراسات نقدية معاصرة
في
الشعر العراقي الحديث

• القسم الأول

— المتجاوز

ولیکن 'لتجاوز _____ ۷

* «الانسان .. هو ما يتجاوز»

«مارکس»

* «الاسلوب .. انما هو الانسان»

«فلویر»

١- الشعر

بين القضية والتجاوز و «الشعر المحض»

حين يتجاوز الشاعر اطار القضية فيكون الشاعر الذي يستقطب الجمهور من خلال شعره ، ويكسبهم الى صف القضية التي يوءمن بها ، آنذاك نستطيع ان نقول ان شعرنا العربي وشعرنا الفلسطيني المقاوم - على وجه الخصوص - استطاع ان يتخلص من ذلك «الحب القاسي» . اذ ان الشعر الرديء الساذج ، حتى ولو تناول قضية انسانية كالقضية الفلسطينية - مثلاً - فسوف يسيء بلا شك اليها . . . وحين نرصف عشرة دواوين شعرية دون المتوسط من حيث المستوى بجانب ديوان واحد بل وحتى قصيدة واحدة متماسكة

في معمارها الفني وذات خصب وتأثير في الايصال نرى ان كثرة القصيدة ترجح في المقياس والمعيار النقدي ، ليس بمعزل عن مضامين الجزل وشروطها الفنية، بل ووفق هذه الثنائية المتحققة فيها بالأسر . اذن هل نريد - في معركتنا الحضارية والمصيرية - شاعر قضية حسب ام نريد شعراً يتناول القضية فيجيد التعبير عنها فنياً ؟

محمود درويش - مثلاً - شاعر قضية تجاوز مرحلة الحب القاسي» في التعامل النقدي . بخاصة في ديوانه «احبك أو لا احبك» ليكون شاعراً أولاً يقاس شعره فنياً وفق معطيات الشعر الجيد . من ثم فهو شاعر قضية - لم يتخل عنها ولم يفرط بها لحد الآن - مسمى الاشكال والتناولات الفنية التي يلجأ اليها في قصائد هذا الديوان .. بمعنى ان اسلوب الشاعر ، اذا وضعناه في مقابل الانجز والتجاوز كطرف لمعادلة تتشكل في هذه الصيغة :

الانسان = ما يتجاوز

الاسلوب = الانسان

ينشأ عندنا مقابل جديد من طرفي المعادلة هو ان اسلوب الشاعر الانسان المنجز يساوي الانجاز والتجاوز شريطة ان يلتحم « فعل الشاعر بفعل « الانسان » ويكون ناتجه الطبيعي .

فالكائن الذي لا يتجاوز لا يحقق - على مستوى القضية والتعبير الاجتماعي والثورة والبناء الحضاري، من ثم، أية إضافة .. من هنا فهو ليس اكثر من كائن - عالة بدل ان يكون الكائن - الانسان المنجز .. واذا كان الشاعر الآن يعيد النظر في موضوعاته

وطبيعة طرحه للامور ، فلاذنه يحاول ان يحقق انجازاً وتجاوزاً ولو بمقدار «عرض شعرة رأس» الى الامام .

ومن هنا فقد « ابتعد » الشعر الجديد - خصوصاً - عن « التسلية » - اي ما يسمى من قبل البعض بالجمال الخالص « ليصبح » - كما يقول اليريس « تأملًا »^(١) واذا كان الشعر - التأمل هو ما يطرح نفسه الآن في مقابل الشعر - الشعار فأن الشاعر هنا يقدم نفسه من خلال شعره ويقدم قضيته من خلال شعره أيضاً ولا يقدم نفسه وشعره من خلال قضيته على حساب الشعر وفنيته وجماليته .. مع ان الربط الجدلي بين لغة الشاعر ومفرداته وبين قضيته وابعادها لا يمكن ان ينقسم عراه ففي حالة الانقسام يتعد الشاعر اكثر من خطوة عن الجمهور المتلقي قراءة ام سماعاً .. في حين ان الشاعر الذي يستطيع ان يكسب جمهوراً عريضاً لقضيته من خلال شعره هو الشاعر الافضل في يقيني - وهذه بديهية - اما « الشعر » السهل ، فلم يعد له تأثير على الجمهور فحتى تركيبات قصيدة رواد الشعر الحديث في الخمسينات جاء من يتخطاها « يتجاوزها » بمعنى آخر ، حتى من قبل بعض أعمدة هذا الشعر كالياني الذي تجاوز في شعره الجديد ، غنائيته الرومانسية القديمة « كذلك السياب ، وغيرها » .

البعض يتهم الشاعر حين يدعو الى تجاوز

(١) اليريس : الاتجاهات الادبية في القرن العشرين - منشورات عويدات الطبعة الاولى بيروت سنة ١٩٦٥ ص ١٢٠ .

الانماط السهلة في الطرح والتناول بأنه « تخلى » عن أرسه لآتزية
 عن قضيته ، ان هذا الاتهام خاطئ أساساً وهو لا ينطوى على تقييم
 سليم لتجربة الشاعر ، بمعنى ان عنصر الاتهام هنا يتخبط - في تفرز
 والتشخيص - بين الذي « تخلى » عن قضيته والذي تخلى عن
 الطرح الشعاري المباشر للقضية • وطبيعي هناك فرق جوهري بين من
 يرفع « عصاً » العقوق ضد قيمه الالتزامية الثورية السابقة وبين من
 يرتفع بالمثل الشعري الى مصاف التخيل والحلم الثوري • في ان
 « يرتفع بالواقع الى مصاف المثل » - على حد تعبير مكسيم غوركي -
 ويتخطى بذلك النصية والجمود في التعامل الشعري مع قضية
 متجاوزاً هذا « السور الصيني » من النمطيات الفوقية لفتنة لشعر
 ووظيفته وابعاده •• هذا الاخير ثوري يملك نبوءته انواعاً وسرقة
 المستقبل عبر وعيه لمرحلته واستلهاه الاحداث وفهمه لها •

فاذا كان تجاوز الواقع الادبي بخطوة واحدة مهمة أساسية تواجه
 الادباء الطليعيين ، فإنه ضمناً نحتاج - وبالضرورة - الى تجاوز
 لذاتنا أولاً •• اذ حين يرتكز في الانسان موال طويل من القيم
 والموروثات والمؤثرات والشوائب الطبقية ويتناغم ذلك كله عبر سني
 تجربة الشاعر ، فإنه يجمع هذه التجربة وخلصتها في « فعل » الكسفة •
 لان ذلك يشكل جزء من تاريخه ، من بناء هرم شخصية ••

ان التجاوز الحقيقي يحمل مزيجاً « من الحدس الفني وما يدور
 منه في اطار من مفاهيم جمالية » وفي ذات الوقت يكون ناتجاً طبيعياً
 « لمحصل ثقافة عصر الشاعر الفنان » هذه الثقافة الفنية - الهدفية

خلق المجتمع البديل ، مجتمع «المثال» آخذاً بنظر الاعتبار كل معطيات العصر التكنولوجية والثقافية والعلمية .. من هنا فأن المسار النقدي يطرح جانباً النظرة الاحادية الجانب ، سياسية كانت ام سيكولوجية ويعتمد - كضرورة - ثنائية سليمة في معالجة الظاهرات والنصوص، هذه الثنائية التي تعتمد الروئية الثورية في النظر الى المعمار الفني والجمالي للآثر الادبي وما يحمل من جوانب ومضامين سياسية واجتماعية ... الخ .

على ان لا يغلب احد عنصري الآثر على الآخر بحيث يسقط الناقد في الجمود السياسي او المنهج الشكلي ...

ان المسار النقدي - باعتقادي - يجب ان يفرز الشعر من خلال «فائدته ووظيفته الاجتماعية والسياسية» ومن خلال «فنيته وجماليته» سوية .. وخلاف هذا يكون الطلب بالتخلي عن «الالتزام» في الشعر «ابتعاداً» عن واقع لا يمكن تجاهله او نكرانه وبالنتيجة يشكل «التقاء» مع الاصوات التي نادى - وتنادى - بأبتعاد الشعر عن القضية؛ بمعنى آخر أن يكون شعار «الفن للفن» ذريعة الشعراء الذين لا يعجزون همومهم اليومية الذاتية بالهم الاجتماعي والانساني والعصري عموماً . أما الدعوة الى أن «تعامل» اعمال الشاعر « من وجهة نظر واحدة هي انها شعر ام لا ؟ » فلست ادري ما هي القيم التي يحملها اصحاب هذه الدعوة والرأي الشكلي والتجريدي الخالص عن هذا «الشعر» الذي يجب ان «تعامل اعمال الشاعر» وفقه سوى الدعوة ذاتها التي تريد ان يكون الشاعر بعيداً عن اي التزام ! أو أن

يكون «الشعر ضد الشعر» مفهوماً مقابل التجديد من وجهة النظر هذه .

ولنتأمل معاً هذا المقطع من قصيدة نثر لشاعر طرح شعار «شعر ضد الشعر» متحمساً :

أشجار الصغيرات تحت عقل الكنيسة

معلمات الشمس يتحدثن في

هراء الغرفة

العلبية

حدود الصحراء هناك

القراصنة معي

نفتش في الغرف السرية

عن الموءامرات المرحة

والمحاكمات

الجزر جميلة

غرف التعذيب

أحياناً» (٢)

هذا المقطع يثير عند قراءته بتأمل العديد من التداعيات في ذهن
لو اخذنا - اشطر المقطع - شطراً شطراً .. ولكن اية وحدة فنية
تخدم القضية تعالج هذه القصيدة ؟ .

(٢) من قصيدة للشاعر العراقي فاضل العزاوي منشورة في مجلّة «الكلمة» العراقية .

نحن لا نشك - قطعاً - ان قائلها شاعر ، نحن نعترف له بقدرة طيبة في هذا المجال - وهذا لا يعني اننا لا نختلف معه فكرياً - وقد تعطي قصيدته احياءات فنية وحتى سياسية ولكن هل تستطيع هذه القصيدة ان توصل دلالاتها الى الجمهور بشكل مشير وموثر ؟ .. بل وهل تستطيع ذلك حتى لو طرحت على اوساط المثقفين ؟

اذ ماذا يريد الشاعر من رموزه « اشجار الصغيرات » « عقل الكنيسة » « معلمات الشمس » « هواء الغرفة - العلبة » « حدود الصحراء » و « القراصنة » « الغرف السرية » البحث عن « المؤامرات المرحية » و « المحاكمات » .. فاذا كانت الجزر جميلة فهل يمكن ان تكون « غرف التعذيب » جميلة « أحياناً » ؟

وهل تعطي مجموعة هذه التراكيب دفعاً سياسياً او رؤية واضحة التزامية حول قضية بعينها ؟!

ومع اني اعتبر فاضل العزاوي مع مؤيد الراوي من ابرز ناقلي « قصيدة النثر » الى العراق .. لكن الجمهور المتلقي يبقى يتعامل مع الشعر المموسق جيداً على انه الشعر الكامل ، وتأثير هذا الشعر على هذا الجمهور ، اعمق في العادة لان ادواته كاملة التطويع ولان للموسيقى الشعرية دوراً كبيراً في تحقيق احياء الشعري •

لقد قال الجواهري مرة : « اني معجب بالشعر الجديد لكنني اعتقد ان مصيره الفشل المحتوم » وفي ظني ان هذا الحكم على معطيات الشاعر الجديد تظل احادية الجانب اذا لم ننظر اليها من خلال كامل ابعاد واقعنا الحالي وما تختمر في داخله من امكانيات تجديدية •

فكما كان للشعر الحديث بعد الحرب العالمية الثانية معارضوه ومن حكم عليه بالفشل والموت في حينه فلا غرابة ان ينبثق في الواقع الحالي من ينطلق حكمه على الشعر الجديد بالموت او بالفشل - كما فعل محمد مهدي الجواهري - ولكنني اقف مع الجديد شريطة ان يحتوى معاناة الانسان ويعبر عنها من خلال فهم واع لمهمات الشعر في المجتمع والامة والعصر ومن خلال خدمته لقضايا الانسان هذه .

فاذا أفترقت بعض قصائد الشعر الجديد الى التجارب الداخلية وظل الشاعر يستعيرها وظلّ يعث بالكلمات فمحتم ان هذه النماذج تستقط . ولكن - الى جانب ذلك - يوجد في الشعر الجديد أيضاً ومن خلال معطياته الحالية ، اكثر من صوت يتناول القضية والانسان كمحور لها ويعبر عنها بحرقه .

هذه الاصوات اذا تجاوزت مرحلة التجريب والتقليد الى مرحلة الاكتشاف والتوغل في الاشياء واستطالت وعمقت أبعادهم فستحقق الكثير لشعرنا العربي المعاصر .

واذا كان هناك رأي يقول « ان قصيدة النثر هي البديل عن القصيدة الموزونة وبضمنها قصيدة الشعراء الرواد كالسياب » فأني استطيع هنا الاستعانة برأي واحد من اعمدة الشعر الحديث ومجديده الا وهو الشاعر محمود البريكان ليكون الجواب على ذلك الرأي .

يقول البريكان : « ويبدو لي ان قصيدة النثر ليست بديلاً للقصيدة الموزونة ولكنها لون آخر ينتج او يسقط تبعاً لقيمتها الخاصة وضرورته وقد يلائم بعض الاقلام ، وهذا لا يعني ان قصيدة النثر

لا تدان مقدما لمجرد تخليها عن الوزن بل ينظر اليها في حدود امكانيتها وعلى ان نجاحها - اذا نجحت - لا يعني انها النموذج الوحيد ..

واذا كانت نماذج كثيرة من «قصيدة النثر» لا تعبر عن قضية رغم ان بعض الشعراء يستلكون التزامهم السياسي في هذا الصنف او ذاك ولكن القصائد لم تكن لتعبر عن حد ادنى من هذا الالتزام ..

وهنا نأتي بنموذج آخر لقصيدة النثر ، لصاحب مجلة «الكلمة» التي تبنت هذا الاتجاه وفسحت المجال لنشره في كل اعدادها ، وهذا الكاتب مارس لفترة كتابة «قصيدة النثر» ويبدو أنه طلقها لفترة .. يقول :

« يستعبدون بكارة الليل

كل فعل مضارع زمن للهجرة للإساء

وتفصلون أوجه الايتام بالشموع والكافور

يصبح الاتون غابة من الحروف

قادم • وتعكس الانوف مجاريها

شاهد • يغطون الانهر الراحة في النهار

تركب الطيور اصواتها

خارطة المكفوف للمدن القطنية

تنضاء الايام نقطتين

من الرصاص والنساء أصير نقطتين » (٣)

طبيعي ان هذا التركيب المزدهم بالصور اللامترابط في وحدة

(٣) حميد المطبعي : مجلة (الف باء) العراقية .

فنية ولا في موضوعية ولا ينتمي الى قضية هذا النموذج لم يحقق تجاوزاً ولا انجازاً مع انه من «احسن» ما كتب صاحبه .
 واذا كان هذا الاتجاه الهادم بنية القصيدة العربية ووحدة موضوعها وتناغمها وتساوق مقاطعها يعتبر من وجهة نظر قائلية «بديلاً» عن كل الشعر العربي ، و «انجازاً» ثقافياً و «تجاوزاً» للواقع فهو لم يثبت في الميدان ولم يقدم اي تأثير على القارئ .. في حين نرى مقطعا لنفس الكاتب يقول فيه :

«الفرات يغسل الشموع المطفأة

لعل اعشابنا تتعالى للرياح

التي لونت جرحي ..»

نجد هنا صيغة ثرية أليفة وقرينة الى القلب ، والمقطع يوصل نفسه ودلالته للتلقي .. ولكن تخطيط شعراء «قصيدة النثر» في تقليد مناخات ومفردات جماعة «شعر» و «حوار» وبالذات انسي الحاج ويوسف الخال وادونيس ، اسقطهم في التجريب الهش وفقدان اداة التعبير الاصلية المستمدة موضوعها من ارض تجارب حقيقية .. لذا فقد أخفقت دعوة «الشعر ضد الشعر» والتي وجدت صيغتها النظرية في «البيان الشعري» والذي نشرته مجلة شعر ٦٩ العراقية في عددها الاول .

فإذا كانت هذه الدعوة التي طرحها اصحابها من منطلق شكلي «نسفاً» للبنية القديمة المتأكلة للشعر القديم و «صفعاً» لخد الشعر الذي نام على رفوف الماضي ولم يتحرك او يحرك لا الانسان ولا الشاعر

العادية ! .. اذا كان الادعاء والاتهام يكاد ينصب على الشعر العربي كله من هذا المنطلق ، قد وجد استجابة نسبية لدى البعض في أواسط الستينات ، فأن دعاة هذا المنهج تخلوا عنها فردا بعد الآخر وراح بعضهم — الآن — يدعو وبحماس كبير الى «الادب الذي يعبر عن الثورة» ويرتفع الى مستواها وانجازاتها ...

اما ان يكون مفهوم «الشعر المحض» وحسب ، كلمات مضيبة مختنقة في صورها ، وذات مناخات سريلية فتلكم مهمة غير مشرفة لهذا الشعر . فهل هناك — فعلاً — « شعراً محضاً » يتعامل بسرية مع الاشياء وما هو التقييم الذي يطرحه دعاة على مستوى النقد ، وهل حقق تجاوزاً على المستوى الفني ، وايضالاً وتواصلًا مع المتلقي على مستوى القضية ؟ اقول : كلا .. بشكل مطلق . مع ان هذا لا ينفي ان الشعر الذي يدفع بحركة الشعر أو الانسان (ولو عرض شعرة واحدة في طريق التطور) — كما يقول روز نتال — يستوجب منا التعامل معه باحترام لاننا بطبيعة الحال لا نرفع سيفاً ازاء كل الشعر وكل الشعراء فهذه الروح «الحجّاجية» ليست روحنا ولا يمكن ان تكون !

فاذا كان الشاعر فاضل العزاوي — رغم الهجوم الذي جوبهت به تصريحاته وكتابات وقصائده — هو افضل بكثير — شعرياً — من اغلب ممارسي هذا اللون الشعري — قد حقق اكثر من «عرض شعرة» ونحن باركنا له بعض قصائده التي كتبها في اواخر عام ١٩٧١ وبداية ١٩٧٢ ، كما باركنا وقيمنا اية محاولة جادة قدمها الآخرون — ولو انها

تشكل اضافة جزئية لكنها في مجموعها تدفع الى التجاوز وبالتالي دفعت بعضهم الى التخلي عن نهجه السابق والعودة الى القصيدة ذات الموضوع الانساني - ولو بمقدار .. وقد لجأ حتى شعراء رواد الى ادخال مقاطع ثرية الى جانب مقاطع ذات هندسة عمودية تعتمد البيت الشعري (الصدر والعجز) في بنية قصائدهم الحديثة وادخل بعضهم كسعدى يوسف المصق بالصورة والملصق بالكلمات - من شعر الزجل الشعبي - في معمار قصائدهم الجديدة ...

فهل نحن ضد المشاعر الذاتية ام ضد مفهوم «الشعر كعملية ذاتية محضة» ؟

اتنا حتى ازاء «قصيدة النثر» وبعض تجارب «الشعر ضد الشعر» نبقى نناقش ويبقى النقاش بيننا قائماً .. فباعتقادي ان الشعر ليس «عملية ذاتية محضة» صحيح جداً ان «الذات» لها فضل كبير في صياغة جو القصيدة ولكن عملية الخلق الشعري ليست «مجموعة المشاعر الذاتية المحضة» بل ان ارتباط الشاعر كواحد من المجموع البشري وضرورة تفاعله مع هذا المجموع الى جانب تأثره بسجل المؤثرات الثقافية والحضارية تدفع الشاعر الى الارهاص الشعري والفكري من ثم تسهم في تحديد لغته الشعرية وصيغة تعبيره ، وبمعنى آخر تحدد أسلوبه وبالتالي تحدد انجاز الشعري وتجاوزه بقدر او بآخر حتى - بل ومع - اعق حالات القلق الحضاري والمعاانة الشخصية التي تواجه الشاعر ويتفاعل معها شعرياً ..

وكلما استطاع الفنان تجاوز انانيته الفردية كلما استطاع تخطي حالته

الفردية وضياعه الى حالة الالتحام بالمجتمع والعصر .. وبالتالي فإن عملية الخلق الشعري هي وليدة محصلة قوى الشاعر والأنسان (الذاتية والمجتمعية) ومكتسباته الحياتية والثقافية ورؤاه الخاصة عبر العام والشامل والانساني، وتجربته عبر الالتقاط الواعي والحضور التام للأشياء وبها .. ولكن لكل شاعر خصوصيته - التي سنتناولها في الفصول اللاحقة - في التعبير والتناول بمعنى أن له أسلوبه - أن كان أصيلاً - وبالتالي فإن له تجاوزه وانجازه ضمن الخط الانساني الدافع الى أفق أرحب ، صحيح أن وجدانات الشاعر تصل حتى في لحظات المعركة « درجة الاقتاد الوجداني » فتتبع قصائد غزلية ذات ابعاد انسانية ممتدة من الماضي ومتوغلة في الحاضر .. وهذا ما سنبحثه في الفصل التالي - ، ولكن ذلك لا يمنع من أن تشكل قصيدة الغزل انجازاً وتجاوزاً لسلب النجاة والنكسة مما يمكن أن ننسجها في صف التجاوز الحضاري كما أن ذلك لا يمنع - خلال نضج الشاعر - من أن تكون سياغته وقصائده ذات ارتباط وثيق بالتاريخ أو التراث والعمار النفسي والحضاري لواقعه السياسي والاجتماعي في مرحلة معينة .. وهذا التاريخ ليس من صنع الشاعر « المحدث » بل من صنع مبدع البشر والذي يشكل الشاعر الانساني وحدة في البنية التركيبية للمجتمع .. وعليه فإن الانفعال في تمزيق المفهوم السليم لارتباط الشاعر بوطنه وارضه وشعبه وقضيته بدعوى أن الشاعر يجب أن يعتنق «الاندهاش» - مثلاً - في «ظل امرأة جميلة» أو عبر «حلم صباحي عابر» وعبر هذا الاندهاش ومن خلاله

«فقط» يجب ان تقاس شاعرية الشاعر او يعامل العمل الشعري ، اقول، ان هذا الانفعال ليس ذاتياً أيضاً ، بل انه لصيق الصلة بالحياة ونحن نبارك الاشياء الجميلة الرائعة ان كانت «امرأة» أو «حلماً صباحياً»، فالانسان الذي نريد هو المحب للجمال الى جانب حبه للحقيقة وقيم الخير والتقدم .

لذا لا يمكن —هنا— عزل مشاعر الانسان الشاعر الذاتية عن مشاعر ابناء وطنه وشعبه وامته والانسانية الا اذا تحولت القصيدة الى نتاج «حرفي» مفتعل ، اي ان يجلس الشاعر و «يصنع» قصيدة —غزلية— بلا حوافز وجدانية كما «يصنع» — حسب الطلب — قصيدة مدح او هجاء ..

وهكذا فأن التخلي عن قيم العصر الراهن والتحولات الكبرى وقضايا الانسان والثورة عموماً ، والكفاح من اجل التقدم والتحرر والاشتراكية .. الخ ، يسقط الشاعر في العزلة التامة عن هموم وتطلعات البشرية ، وبالتالي فسوف يبتعد عن كل اساسات الخصب الانساني المحرك للشعر وهذا يعني الاشتراط على الشاعر ان لا يقول قصيدة غزلية او وجدانية ، بل العكس تماماً فأن قدرة الفنان على تسجيل مشاعره وارهاساته تدل على تمتعه بالحياة والتفتح .

ان عزلة الشاعر — ان هو تخلى عن هذه المثل — تدفعه الى العقم، وبالتالي يفقد امكانية الاسهام في عمليات التغيير لأنه لا يمتلك ، أساساً ، ارادة التغيير ولا الاحساس الذي يعطي الصور الصحيحة للاشياء لان مثل هذا النموذج يفتقد الحواس الواعية الالتقاط ، اي

يفتقد وعي الالتقاط كنتيجة ..

يقول لينين : ان النظرية الماركسية في المعرفة تنطلق من ان «الحواس تعطينا صوراً صحيحة للأشياء واننا نعرف هذه الاشياء ذاتها وان العالم الخارجي يوءثر في حواسنا» ولكن «التصور الحي ليس واقعاً موجوداً خارجاً عنا ، بل هو صورة هذا الواقع فقط » لذا فالشاعر لا يمكن ان يكون (محض) ذاتي ، لان الحس ليس «محضاً» بالأساس .. من هنا فأن تصور الشاعر يخضع لقيم حياتية موجودة في العالم الذي يحيط به ، وهكذا فهو يتفاعل عبر عملية الخلق الشعري ، بالعديد من (الخواص الموضوعية للأشياء ، اشياء الواقع وظواهره) نتيجة علاقاتها الجدلية وتفاعلها مع بعضها البعض . لذا فأن الدعوة الى (الشعر المحض) قد تقود الى فهم خاطيء (للجمالي) في الشعر - بدعوى التجاوز الفني) وبالمقابل قد تقود الناقد الاحادي النظرة الى السقوط بلغة الاستعمال اليومية العادية بدعوى تبني القضية والابتعاد عن (الشعر المحض) .

اذ من الضروري ان يكون «الجمالي .. علاقة» لان «عناصر العلاقة متحدة عمليا ولكنها نظريا ليست ذات قيمة واحدة فما يدركه الانسان لا يمكن الا أن يفسر ويقيم ، اما الادراك كعملية فيزيولوجية فلا تستدعي بالضرورة تفسيراً أو تقييماً » (٤) .

لذا فأن الشعراء مطالبون بأن تكون عمليات البحث والاستكشاف

(٤) ف . ب . كوندراينكو : الجمالي علاقة (٢٦١-٣٦٨) فصل من كتاب (الجمالي في تفسيره الماركسي) بقلم عدد من الفلاسفة السوفيت ترجمة يوسف الحلاق دمشق ١٩٦٨ . وزارة الثقافة .

الجديد في المفردة والعبارة الشعرية والصورة نابعة من فهم أصيل لجمالية القصيدة كبناء عضوى متكامل ، من ثم فإن الصيغة الخاصة للتعبير عن افكار وصور الشاعر ، تضي وتحقق خصوصية الحس، وخصوصية الالتقاط والتركيب والعرض عبر خصوصية اختيار الشكل الفني للمضمون الانساني الجزل ، لا الشكل التجريدي للمضمون التجريدي ، كما يتم التجاوز الاكمل والانجاز الاروع للشاعر . من ثم فإن عنصر الربط بين وحدات القصيدة من الضروري ان يحقق نجاح معماره الفني بحيث تتحول القصيدة الى عمل متكامل بالصورة وبالافكار . . دون تجزئة وتبسيط لفكرة العبارة الشعرية الواحدة عبر تراصفها مع الاخرى والاخرى لخلق وحدة القصيدة العربية الجديدة .

ان المستوط في التبسيطة والمباشرة يحول دون تكامل «الخلق الشعري» لدى الفنان الشاعر ، وبذات الوقت فإن التزم الجامد في المضامين السياسية المتداولة يدفع بالقصيدة الى ان تتحول بياناً أو مقالة أو منشوراً وهذه ليست مهمتها فنياً . . بل ان ذلك يفقدها فنيته وجماليته وغناها الانساني المؤثر وغير المعرض الزوال آتياً . . الا اذا كانت القصيدة عملاً تحريكياً يراد منه التعبير عن حدث او انجاز بشكل يومي ملتصق فهي - في هذه الحالة - تدخل ضمن « مجال الادب الظرفي » وهذا الادب له مبرراته النضالية في الفترة الزمنية ذاتها ولكن ليس في كل الاوقات . . .

اذن كيف تتجاوز هذه التبسيطة والشكلية لذاتية الفنان الشاعر

وذاية الخلق الشعري ؟

هل في انجاز قصائد معقدة جداً أو غارقة في رمزياتها المضللة وضبايتها ، دون ان يكون التعامل مع الرمز واللاتبسيط لتكثيف الصورة الشعرية أو اضاءة الفكرة الشعرية ؟ كلا .. بالطبع . فأن ذلك يدمر الروح الخلاقة والدينامية للقصيدة القصيدة !

ان التجاوز الشعري مرحلة وعي دقيقة يعيشها الشاعر والناقد والفنان من خلال الانجاز اليومي المتتابع الذي يسترشد بالنظرية العلمية كدليل عمل ، وصولاً الى التغيير الثوري الناجز مسعىً وهدفاً .. والتاج الشعري المتجاوز يمتلك خصائصه الفنية والجمالية الى جانب ثورته ، .. فالشاعر ملهم اجيال وملهم أمة وشاهد عصر ، وهو عنصر ديناميكي فعال ومغير اذا تجاوز مهمته كمحرك وداعية ثوري واذا لم يتكئ على قننيته او هويته السياسية كجواز مرور - الى الجماهير - لشعره اذ ليس المهم ان تتحول كلمات الشاعر الى رصاص .. بل الى انجاز حضاري اساساً ، بمعنى ان الجانب المعركي في تركيب وتحرك الشاعر الثوري لا يفصل عن كون معركتنا ضد الاستعمار والتخلف والصهيونية والرجعية و... الخ هي معركة حضارية معركة الحفاظ على وجودنا القومي وهويتنا وأرضنا .. وهي معركة تجاوز حتمي لواقعنا ..

من هنا تصبح قاعدة التجاوز بالنسبة للشاعر الفنان مهمة انسانية تجسد الفارق الدقيق بين «الشعر القضي» و«الشعر والقضية» «والقضية عبر الشعر» بطرح تقني دقيق يخدم موضوع «القضية

عبر الشعر» من هنا يكون مفهوم التجاوز لدى الشاعر الثوري الفنان هو حسبما قال ماركس يوماً : «الانسان هو ما يتجاوز» لا كما حدده نيتشه : «الانسان يجب ان يتجاوز» •
لان هذا الخلق الابداعي الجديد «الحامل معنى التجاوز العليي الثوري هو ما يحتاجه شعرنا المعاصر»^(٥) ••

(٥) د. ميشال سليمان : مجلة الادب العدد ٢ السنة ٧٢ ص ٩١ .

٢- الاتقاد الوجداني في الشعر

في «صمت البحر» يكمن التوقع والتحدي، وربما تكمن العاصفة والشاعر الفنان يعيش حالة «صمت البحر» أحياناً فهو لا يرتضي الصمت والانزواء بل يعيش اتقاد الازمات والمشاعر والاحداث وتوهجها • والشاعر المتجاوز لا ينظر الى «الظروف الطبيعية» من السطح حيث تبدو الاشياء في ظاهرها وكأنها «ساكنة» بل يتوغل الى الاعماق حيث يلمس الجمر المتقد - بكبت - تحت رداء الرماد !
التجاوز هنا يكتسب بعداً أعمق ومعنى لانسانية الانسان الذي

لن يخضع لسكونية وعدمية الموت — مثلاً — فيتجاوزها ليحيا ..
 وإذا كان الاستشهاد من أجل قضية عادلة هو القصيدة الأروع
 المتجاوزة للموت والسكون في التاريخ وفي ذاكرة الشعوب وإذا
 كانت الشهادة «شمساً وصيحة» فتظل تشرق إلى الأبد .. أن الأبطال
 الشعبين في التاريخ كلهم متجاوزون لأنهم — عبر إنسانيتهم —
 استطاعوا أن يمنحوا إنسانيتهم أعمق أبعادها العملية : الاستشهاد .
 فالشاعر البلغاري فابتراروف ، في طريقه إلى الأعدام ليلة
 ٢٣-٧-١٩٤٢ يتوقف ليتلو في لحظة تجلي رائعة «أغنية وداع» إلى
 زوجته أمام زملائه السجناء ..

ان فعل الأغنية هنا ليس تأكيداً على الوداع بل على اللقاء
 الأرحب والأعذب في المستقبل :

«سأتيك أحياناً في غفوتك

مثل زائر بعيد غير منتظر

فلا تتركيني أنت خارجاً عن الطريق

ولا توصدي بوجهي الأبواب !

سأدخل دون ضجة وأجلس في هدوء

وعيناي مسمرتان في الظلماء على وجهك

وعندما أكون تأملتك حتى استنفذت النظر

سأطوقك .. ومن ثم .. سأمضي»^(١)

(١) فابتراروف شاعر بلغاريا الشهيد : دراسة وقصائد مترجمة لأحمد
 سليمان الأحمد منشورات مكتبة المعارف بيروت ، قصيدة أغنية
 وداع .. إلى زوجتي . ص ١١٦ - ١١٧ .

ان هذه الاغنية الرسالة - رغم تلقائيتها وبساطة ادائها تشكل قطعة حب تحمل ثورتها المضادة من الداخل ويتجلى «الموقف» في الاصرار على الحياة وتحدى الموت والعدم بذلك التمني الشفاف الهامس : «سأتيك» .. «مثل زائر بعيد» و «اجلس في سدوء «احرقك .. وامضي» !

وهذا «الموقف» الماركسي من الحياة والحب والكون وحركة التاريخ ضمن المنظور الرومانسي العذب للقصيد يشكل حالة التجاوز لدى الشاعر في «لحظة اتقاد وجداني» وهي لحظة تخطي وتجاوز الموت والعدمية التي يريد لها الفاشيست والجزارون الذين يفودونه الى الاعدام في تلك اللحظة .. في حين من الطبيعي جداً والتقليدي أيضاً أن يقف المحكوم بالاعدام في تلك اللحظة ليبتف ضد الناشيست ويهتف بالانتصار لقضيته .. ولكن فابتراروف عاش لحظة انتقاد اكثر عمقا من الاشكال التقليدية والطبيعية ، انه تجاوز تلك التقليدية عبر ذروة حالة التصعيد الوجداني التي تحدى بها الموت ، تلك اللحظة . وفي اللحظة التي تخطت فيها فرنسا بين الموت والحياة وبين الحرب والسلم بين العاصفة والانتظار طغت على سطح النفس فجأة فكرة واحدة لدى لويس اراغون وهو يخاطب رفيقته الزا :

«اي حبي اى حبي انت وحدك بقيت
لي في هذه الساعة في الغسق الحزين
حيث افقدت في ان واحد خيط قصيدي
وخيط حياتي والفرحة والصوت

لاني اردت ان اقول لك احبك مرة اخرى

ولان هذه الكلمة توءلم اذا قيلت بدونك»^(٣) .

وهنا تتجلى صورة اخرى من صور الاتقاد الوجداني لدى الشاعر المتجاوز ، انها لحظة الحب الكبير التي هي «ليست نزوة او تردداً لا يبرره شيء» اذ ان « ما يهدد الحب ذاته» وكل ما له قيمة ، فقيمة الاحاسيس التي يوحى بها الانسان تنعكس على قيمة الاشياء وها هو أراغون في بداية الحرب الزاحفة على اوربا يطلق صرخة قلقة من يوشك ان يفقد من يحب وما يحب :

«انا ملك لك ، انا ملك لك وحدك»^(٣) .

ان اراغون الذي تعرف على الزا تريولييه في ٥ ايلول ١٩٣٨ في مقهى «لاكوبول» احدى مقاهي حي مونبارناس وقد قدمها له صديقه الشاعر ماياكوفسكي وكانت تمت اليه بصلة قرابة تعني هذه المقابلة الكثير بالنسبة لحياة اراغون ومؤلفاته على السواء ، اراغون الذي جعل من حبه للزا أروع اشكال التجاوز الثوري في الشعر والادب والعلاقات الانسانية :

«لم أكن قد فهمت بعد ان امرأة يمكن ان تلخص

لي العلاقات الانسانية وتلقي عليها الضوء

وانها ستجعلني من الآن فصاعداً أقوم بتجربة

(٢) (٣) من شعر اراجون : الزاوعيون الزا . ترجمة د. سامية اسعد وفؤاد حداد منشورات الهيئة العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧٠ ص ١٢ .

ما يستحق وما لا يستحق»^(٤)

هكذا يقول اراغون، اذ عندما دخلت الزا حياته ودخلت القصيدة أيضاً فقد صارت الزا باريس وفرنسا المقاومة والحرب والحب والحرية والانتصار .. انها حالة التجاوز المكثف في النظر الى المرأة - الزمن ، الوطن الحب الى المرأة - الرمز لكل هذه العوالم فد «المرأة ، لا الملك مستقبل الانسان» - كما يقول اراغون - . اذن .. ان موقف اراغون كهلك موقف فابتراروف يشكلان حالة تجاوز رائعة ..

وان كان الادب البلغاري والادب الفرنسي كما آداب بلدان وشعوب عديدة ، قد اعطتنا مئات والاف الامثلة لهذه النظرة وهذه المواقف وهذا الانتقاد والتجاوز فان ادب المقاومة في فيتنام يأتي بأمثلة اخرى مشرقة ، فالشاعر «فين فونج» يعني ويتمنى، يتطلع وهو يناضل في حصى المعركة وخلف المتاريس وفي الخنادق يواجه الحرب والعدوان كل لحظة ،

ومع كل انشغالاته في لحظات وجوده المهددة بالموت وتفاصيل يومه وتحركه تدخل خصوصيات مشاعره لتتجلى امامه صورة المراقف المحبوبة فيكتب قصيدة للى حبيبته بعنوان «سنتزوج في الربيع»

«ترددت، الاغاني في القرية كلها
انها ليلة العيد ، وانتي لأفكر فيك
كل شيء قد استحم في ضوء القمر

ولا أذكر سوى مصباحنا الصغير
لقد سافرت في طول البلاد وعرضها
ذكريات قريتنا الصغيرة تملكت عقلي :
هناك يرقد نصف قلبي يا حبيبي *
وبعد ان يستعرض مقطعاً عريضاً من ذكرياته ومن جزئيات واقع
النضال اليومي يختم قصيدته :
«فحينما تصمت البنادق
سنزف
فوق أرضنا الحرة
في ربيع النصر
يسط ملاكان جناحيهما بعرض السماء الرائعة» (٥)
ان التصعيد الوجداني في هذه القصائد النضالية التي اتجهنا
مناضلون ثوريون وسط لهيب المعركة وفي مواجهة الموت : هذا
التصعيد هو حصيلة تراكمات وشروط نفسية ومجتمعية وتاريخية
تكونت في ظروف مختلفة نمت تحت ضغوط عديدة وصلت في
تصاعدها الذروة عبر مخاض زمني ساعد على تضخمها ونسوها
واتساعها حتى النضج في «لحظة الاتقاد الوجداني» تلك التي انسكبت
بها القصيدة *

هذا التوالد والتواجد ، التصعيد ثم الاتقاد .. هو نتاج لحظة

(٥) ادب المقاومة في فيتنام . ترجمة وتقديم غالي شكري ص ٨٥-٨٨
مطبوعات وزارة الثقافة دمشق - ١٩٦٩ .

تفاعل في اصطدامها مع لحظة تحريك واثارة أو لحظة تذكير أو تذكر أو لحظة رصد وأستعادة أو منلوج داخلي في اللاشعور انها لحظات اللاشعور السعيدة التي تتفتح في شروط متنوعة ، لتأخذ شكلها الفني عبر مضمونها الانساني الجزل والشفاف .. وصحيح أن دوافع هذه اللحظات السعيدة عديدة ومتنوعة وتستند في الماضي .. ولكنها ولدت - كقصائد - ولادة واعية بدءاً من استيعاب المحتوى العام وتعبيراً عن «المادة المأخوذة ليس بعزل عن سائر العناصر» التي اشرنا لها ونتيجة حتمية لنشاطية وترسية الفنان الشاعر . اذ ان نشاطية الفنان وترسه العملي تشكلان - بديها - جزء من المحتوى العملي والاجتماعي للفن ... من هنا فقصاصد فابتراروف واراغون وفونج وآلاف الامثلة الاخرى شكلت روعيا الطبيعة الانسانية والثورية للمستقبل الزاهر .. والتي تجلت - كقصائد - في «الاثارة الفنية» التي وجدت تعبيرها بشكل تلقائي وطبيعي في «لحظة الاتقاد الوجداني» تلك .. وفي تلك اللحظة الاتقادية اما أن يقتنص الشاعر مجموع هذه الارهاصات والاثارات فيسجلها وتعتبر انجازاً لتلك اللحظة واما ان تنفلت منه فتهرب ربما الى غير رجعة !

لقد حمل الشاعر مادته وتقنيته من خلال تمرسه وعمليته ليضفي على مادة التأثير محتوى عملياً واجتماعياً وهذا يعني انه يضع مشاعره بمستوى جسالي - تكتيكياً كما نلاحظ عند اراغون عبر مرحلة الانهيار الشعري .. فالشاعر هنا ليس حرفياً قطعاً (فالن - اليوم - مقدر عليه ان يناط بالوعي وهذه سمة عصر جديد بكاملة) ان تجاوز

الحرفية انما هو — هنا بالذات — « اللاوعي السعيد في سير تطور الاشكال وابداعها » بدء من «المادة المعطاة» وتفجيرها في لحظة الاتقاد الوجداني وانتهاء برؤاها الثورية المتفائلة ..

اما اذا لم يستفد الشاعر من لحظات الاتقاد الوجداني وجلس — بعد ذلك — وفي ظرف آخر وراء مكتبه وراح «يسطر» افكاره الشعرية بكلمات موزونة ومختارة اى مصنوعة حرفياً حينذاك تتحول وظيفة الشاعر ومشاعره الى عمل حرفي لكائنات — الكلمات فتصبح القصيدة — انذاك — محض قطعة مصنوعة وربما جميلة فنياً . في حين ان «الاشكال تولد الاشكال» في الصياغة الصادقة ابان سيطرة الشاعر على مادة مضامينه وعبر خبرته التقنية السابقة .

الانسان الشاعر — في حالة التجاوز — وابان مخاض اللحظات الاتقادية قد يعيش انفعالاً خاصا عنيفا وسادرا او انفعالا يسيل نعومة وشفافية وربما تأتبه لحظات يفرق فيها بالالم حتى الاعماق او يعيش فرحا طفوليا سعيدا .. وفي كل هذه التنوعات الانفعالية يعلو لحن الاغنية — الانجاز بتناغم خاص صادق يكون فيه الشاعر الملتقط والمعطي عبر الموحى والمتفاعل والموثر ..

وهنا ازاء هذا الحشد المشاعري المتلاطم لا يسكن ان يقال للشاعر: لم انجبت مشاعرك هذا اللون او الشكل او المضمون !

انها عملية داخلية معقدة تنبع من خلال تعاقب وتراسف الملاحظات الاتباهية التي تجمعت عبر الزمن الماضي والحاضر ولوتتها بمشاعر خاصة لحظة الاثارة أو التذكر فتسكب في شكل قصيدة اللحظة الاتقادية .

الشاعر هنا لا يتحكم بمشاعره بشكل مفتعل بل يتيح لتوجهه الأبعاد الكاملة للتجلي وإذا كانت — بعض الدعوات الظرفية تطالب الشعراء أن يعبروا عن التحولات الاجتماعية بأدب ظرفي تقيّد — إلى حد كبير — اتقادات الشاعر الوجدانية فنحن نؤكد أن الشاعر الملتزم — ولأنه ملتزم بالذات — لا يسكن أن يهمل حدود مشاعره الذاتية وحساسيته الفردية الداخلية ورؤاه الخاصة وزاوية النظر الفنية للأحداث ولموضوعات الشعر ...

إذ أن اتاحة الفرصة أمام ذاتية الفنان وغنى حساسيته للتحقق والتجسد لا تعني استخراج التحسس الروماتيكى الصرف من هذه «الذاتية» «فإن نظرية الفن هذه لا تستطيع الانطلاق من كون الفنان يتكشف عن إنسان غني» من بين سائر البشر ، لكي تصل من بعد إلى أن تخفف بأي شكل من الأشكال من أهمية الشروط الاجتماعية والتقنية والظروف التاريخية والجماهير والطبقات ، وقيمتها .. بل على العكس فالقضية سوف تطرح حتماً وأبداً لاكتشاف العلاقة الدقيقة بين مختلف هذه الحدود والأطراف « — في لحظة الاتقاد الوجداني — « صفة الحاجة الجمالية وطبيعتها عند فرد من الأفراد وأثره الفني (مع اختلافه عن سواه في درجات النجاح) الشروط التاريخية — حاجات الجماهير والطبقات الراهنة — مستوى النمو التطوري والاقتصادي والاجتماعي والتاريخي^(٦) من هنا يكون من المفتعل

(٦) هنري لوفافر : « في علم الجمال » ترجمة محمد عيتاني — دار المعجم العربى بيروت . ص ٤٨ .

واللامجدي مطالبة الشاعر الفنان ان ينجز عملا فنيا - حسب الطلب - كأن يكتب عن «بنزرت» او احتلال الجزر العربية في الخليج العربي او أستشهاد أبطال المقاومة غسان كنفاني وكمال ناصر في لبنان ... مع شرف هذه القضايا واهميتها ، اذ ان الشاعر يعامل هنا وكأنه كاتب مقالة سياسية .. وهذا خطأ فادح يتعارض من حيث المبدأ مع الطبيعة الخلاقة للفنان في لحظات الانتقاد الوجداني المرتبطة بالشروط الفنية والتاريخية التي اشرنا لها . وبالتالي يتعارض مع الطبيعة الخلاقة للنتاج الانتقادي لا النتاج الحرفي رغم ان الشاعر الملتزم يمتلك حساسية الفنان التي لا يمكن « ان يضغط او يضيق عليها : فليزمه ان يتخطى بانطلاقة حرة حدود الحساسية غير الخلاقة» (٧) .

اتنا نؤيد فيشر في كون الشاعر الملتزم - والاشتراكي بالذات - يندمج بشخصه مع التحولات الاجتماعية في المجتمع اندماجاً كاملاً ولكن الشاعر في لحظة انتقاده الوجداني يضع مشاعره واحاسيسه (بالذات) مع القضية التي يوءمن بها ان كان أبناً باراً لهذه القضية واعياً لمهامه فيها ودوره كأنسان ذي وظيفة اجتماعية وثورية من خلال كلماته واشعاره .. وان كانت اصالته تختزن كل معطيات فكره والتزامه ، نشاطيته ومراسه ، نظراته الابداعية ومخزونه الذاتي ، اذ ذاك يكون الاثر الادبي نتاجاً معبراً - ولو عبر الازياء الداخلية كما رأينا في قصيدة فابنزاروف - عن القضية وابعادها . لذا فأن من التجني

(٧) ارست فيشر : «الاشتراكية والفن» كتاب الهلال العدد ٨٣
ترجمة اسعد حليم ١٩٦٦ ص ١٦٨ .

تفنين مهمات الشاعر وآفاق تناوله الموضوع ومن التجني كذلك تحديد حريته في اختيار الصيغة الفنية او شكل الابداع الفني .. وهنا لابد من التنبيه «ان كلمة «الحرية» هذه يجب ان تؤخذ بمعناها الواقعي الملموس لا تجريدياً . فالفنان لا يستطيع ان يوقف بقرار من حريته » الشروط والظروف والحدود التي في عصره وطبقته (في المجتمعات الطبقة) وحدودها وظروفها . وعمله حر ولا يمكن الا ان يكون حراً وذلك بمعنى ان يتخطى وبالضرورة لا الاطر الاجتماعية للعمل الذي لا يتحلى بصفة الخلق من حيث الجمالية وهذه الاطر تحدد ، بصورة طبيعية ، مهمات كل شغل ومكانه ودوره في تقسيم العمل» . من هنا فإن «حرية» الفنان و «حساسيته لابد ان يصلا في ارتباطهما – عبر عملية الخلق الفني – بالشروط والظروف الطبقة والعصرية ..»

ان سيكلولوجية الشاعر – كأ انسان وفنان – لتعيش عملية جزر ومد حضارياً وان بوصلته تظل تتحرك قلقلة – أحياناً – ما دام ثمة ألهم يكمن في صلب وجدان العالم وما دامت مجازر تقام هنا وهناك ، وما دامت ثمة عدوانات متكررة على أرضنا، وحكومات تحكم بعقليات القرون الوسطى ، وتيجان متهرئة تتآمر على ارضنا ومكاسبنا وقوى المقاومة والتحرر ، وما دامت الطواير الرجعية وجيوب المخابرات الاسرائيلية والامريكية والانكلو – المانية – تعبث في الوطن العربي دون رادع فعلي ، وتتآمر كل هذه القوى الظلامية على حركة التحرر الوطني والقوى السياسية الثورية ..

من هنا تتجلى ملحمة الانسان الشاعر الرائعة في العمل الثوري وفي الادب مثلاً للنضال على اكثر من جبهة وان استشهد المناضل الفنان غسان كنفاني والمناضل الشاعر كمال ناصر .. وغيرهما لاكثر من مثال ساطع على عنصر المجابهة والالتزام ، وبالمقابل عنصر التآمر والعسف والقتل ..

لذا فالشاعر الثوري بالضرورة - لابد ان يعي هذه المسؤولية كما يكون حقاً الانسان المتجاوز والمنجز لافعال الثوري الحقيقي بحكم هذه العلاقات الجدلية بين الاشياء .

ولكن تتاب الشاعر في خندق المعركة - أحاسيس نقية فتشكل أثرها قصيدة غزل خالصة الصوت ، عاش خطوط واجواء مضمونها في الماضي ، فتداعت في ذهنه في لحظة اتقاد وجداني ، لتعبر عن ذلك الحنين والحب الى الزوجة او الحبيبة .. وفي ذات الوقت قد تتكون هذه القصيدة بمعاناة اخرى فتخرج عن الغزل الخالص لتتشابك في عناق حار مع موضوعات اخرى كالغربة والمنفى والمرض .. والابتعاد - التخلي ، عن الارض السياسية ... الخ .

فبدر شاكر السياب مثلاً - في قصيدته «في انتظار رسالة» التي بعثها الى زوجته وخاطبها وهو في احدى مستشفيات لندن - آنذاك - وقد نشرت في ديوانه «شناشيل أبنة الجلبي» ، هذه القصيدة تلتقي في اكثر من نقطة مع قصيدة بلند الحيدري «خطوات في الغربة» التي كتبها أيضاً وهو خارج الوطن وهي موجهة الى زوجته ووطنه ونشرها في ديوانه «خطوات في الغربة» وقصيدة عبدالوهاب

البياتي «الموت في المنفى» المنشورة في «مجلة الهلال» المصرية .
 هذه القصائد الثلاث كتبها ثلاثة شعراء كانوا خارج الوطن :
 (العراق) ، وكانوا خارج التنظيم السياسي الذي احتواهم وكانوا قد
 مروا بمواقف وضعتهم موضع الصراع مع النفس .. جذورهم واحدة ،
 وكانت تطلعاتهم واحدة - أيضاً - تزاُموا في العمل السياسي ثم
 في العمل الادبي .. ثم تفرقوا .. وعاشوا لوعة الفراق والمنفى مع
 تفاوت درجات المعاناة والالَم بين المرض الذي حول السياب الى
 حالة من عدم الاستقرار السياسي ، والمعاناة الوجدانية التي اُطبقت
 على البياتي وجعلته ينتقل من أرض الى أخرى وقد تميزت قصائده
 بروح هجائية ترفض بنيات الواقع وعسف السلطات وبين معاناة بلند
 الحيدري الصادقة في محاولة استعادة موقعه في أرضه وبيته وفي
 اطار المناخ السياسي الالتزامي السابق اذ «كان» له «حب وبيت» كما
 يقول في القصيدة .

ولكن الشعراء الثلاثة اعتصرتهم معاناة «التخلي» العسفي او
 الطوعي - وتجربة «البعاد» عن الوطن وعن أرض السياسة ومناخها
 - الطوعي والعسفي أيضاً - فعبروا عن هذه التجربة في لحظات
 انتقاد وجدانية كل حسب نشاطيته وتمرسه وخبرته الفنية وتناولاته
 وصياغاته الخاصة حين داهمهم الشعور بالغربة ووصل بهم حد الانتقاد
 الذي لا يمكن الا ان يعبر عنه بهذه الصيغة . -

وهم رغم تقارب المدة التي كتبوا ونشروا فيها هذه القصائد
 لم يكتبوها وفق اتفاق مسبق فيما بينهم ، او بتوجيه احد (حزب ام

شخص ام قرار)، ولكن العامل الحاسم كان مجمل الظروف الذاتية والموضوعية التي احاطت بهم ...

فهل يمكن ان يقال للشعراء هوءلاء لماذا كتبتم بهذا التوقيت وعن هذه المسألة بالذات : (العربة خارج الوطن وخارج التنظيم وخارج الحب) ؟

اعتقد ان اي متتبع لشعر وحياة هوءلاء سيجد الجواب واضحاً .. وفي ذات الوقت سيكون من التجني ان نحاسبهم عن التوقيت ، بل عن الموقف اننا لا نحاسب الشعراء عن الصيغة الفنية التي اختاروا في هذه اللحظة الانتقادية . لكننا نحاسبهم عن الموقف من الانسان وطبيعة التعبير عنه بصدق وبدون زيف، بالحرية المسوءولة والالتزام الاخلاقي .. ان مطالبة الشاعر ان يكتب في «الادب والثورة» نتاجاً فنياً متكاملًا بشكل ميكانيكي ، آني ، سريع .. تحتوي على قصر نظر واغفال لطبيعة العمل الفني ومقتضيات نسوه وتطوره وتمثله في داخل الفنان قبل انتاجه ..

اننا يجب ان نطالب بنوعية النتاج في الطرف المعين ، لا ان نطالب وندعو الى «زيادة الانتاج» . كما العمل في المصانع .. وبهذا قد نسقط في ذات الاتجاه الخاطئ ابان محاسبة السياب وانتقاده لانه انجز منحتمته الانسانية الرائعة «المومس العمياء» هذه الملحمة التي اثارت النقاش وسببت الخلاف بين السياب وبين بعض الوجوه الثقافية في الحزب الذي كان منتسبا اليه في اواخر الخمسينات .. ، وطبعي اننا هنا لا نركي السياب من اخطاء ارتكبها ولكن الشاعر الفنان

يتجاوز «يتخطى» بصورة عامة ، بصراع شخصي يخوضه ، يكون في اغلب الاحيان صراعاً قاسياً ممضاً ويائساً في أحيان أخرى ، يحاول — يقول لوفافر — ان يتخطى الحدود والعقبات التي يناهض بها مجتمع ما ، الفعالية الشخصية (وحيث تكون هذه الحدود والعقبات موجودة ومناهضة لحركة النمو هذه) ..

و «الفنان يبذل أقصى جهد ليجد ثمانية ويلتقط ويعبر ويشل في اثره الفني كل عناصر الغنى التي بلغها الانسان فعلا في فترة زمنية معينة من فترات التاريخ ، وهو يبذل جهده ليدخل في الاثر الفني بدوات الحياة وتجسدها الخارجية ، ومظاهرها» (ماركس) •

والاثر الفني كالكائن البشري يكون اكثر اصالة وفراة ببقدر ما تزداد درجة اسهامه في الحياة عمقاً (الحياة الطبيعية والاجتماعية) .. هذا هو اساس الحركة الواقعية في الفن ، وهو اساس تتفرع منه الحاجة الملحة التي عبر عنها (انجلز) ، الحاجة الى اثار فنية أصيلة ملأى بالنماذج (تعرض لنا كائنات اظهرت فيها عناصر الفردية بقوة وهي — ايضا — نموذجية) وهذه الاثار الفنية تلتقط ميول الحياة الواقعية الحية واتجاهاتها ، ونزعاتها العميقة التي هي جوهرية أيضاً^(٨) — كما حصل في «المومس العمياء» للسياب • وبهذا المقياس يجب ان ننظر «للمومس العمياء» ولقصائد المنفى والغربة ولغيرها من النماذج الشعرية التي عبرت عن نزعات عميقة واتجاهات في الحياة وفق حالات اتقادية معينة وعبر تناغم جوهرى وتساوق بين الفنان وبيئته وظروفه

(٨) لوفافر : في علم الجمال ص ٤٧ •

لان «الاثـر الفني يخاطب مباشرة وظيفة متميزة عن الذكاء والعقل وهذه الوظيفة هي الحساسية» •

والحساسية شرط اساس من شروط حالات الاتقاد الوجداني، اذ بدونها لا يمكن ان تفجر قصيدة اللحظة الاتقادية لتحتوي بالضرورة - على نشاطية وترسية تميزان الخصائص الاصلية للشاعر ولاثره الفني ...

والشعر هو «ليس كل ما يجب ان يقال» «بل» ربما هو اجمل واكثف ما يقال وهو يختلف - بدهياً - عن المقالة السياسية «المنظومة» شعرا !

فالقصيدة موقف حضارى وفني خلاق والكلمات الطيبة لا تصنع شعراً جزلاً وجيداً .. كذلك فأن الشاعر «الطيب» لا تكفي طيبته ان تخلق منه مجاهداً عنيداً ، والمجاهد العنيد لا تكفي جهاديته - مهما بلغت من السمو - ان يجعله شاعراً بالكلمات .. فالشعر المرتجل ليس شعراً طويلاً العمر ، ولا يحمل موهلات التجاوز وتخطي الابعاد، كما لا يحبل موهلات التأثير بعيداً في النفس البشرية للاسهام في تجميل او تغيير الحياة والمجتمع :

«انتي أغنى بالمعنى الذي اعطاه فيرجل لهذه العبارة :

«أغنى بالسلاح والانسان» ولا يمكن ان يرفض غنائي

ان يكون ..

لانه السلاح في يد الانسان الاعزل ، لانه الانسان

نفسه والحياة سبب وجوده

انا اغني لان العاصفة ليست من العنف
بحيث تطفئ على غنائي
وايا كان الغد ..

يستطيعون ان ينزعوا عني الحياة
لكنهم لن يطفئوا غنائي «...»

هذا الاصرار الثوري الذي اكده - اراغون - هنا .. هو معنى
ان تتقيد الاغنية - القصيدة لتكون .. وحين تكون ، تصبح سلاحاً
بيد الانسان .. وحين تصبح القصيدة سلاحاً فهي تتجاوز ، انها تحقق
أروع اشكال التجاوز ...

وهذا ما ندعو اليه ..

«ان الاسفار لا تجعلنا نكبر»

— هنري باربوس —

«الشعر وسيلة للمعرفة والكشف»

— غارودي —

② - الامتداد والتخلي في الشعر العراقي (١٩٦٠ - ١٩٧٠)

شعراء العراق ظلوا يحلمون بخلق البلياد الجديدة^(١) ولكن حلم بعضهم لم يلامس الواقع ولا الحياة .. بعضهم يعيش حلماً «ذنبياً» لم يتميز بأصالة الحالم الثوري ، بل بناقل الحلم الميتافيزيقي والتابع لحالمين آخرين . من هنا سقطت احلام بعض الشعراء الشباب في

(١) البلياد تعني (الثرى) .. وقد اطلقت هذه التسمية في الشعر ، على كل مدرسة شعرية موءلفة من سبعة شعراء مشهورين ظهوروا في زمن واحد ، وقد اطلقت لتسمية في فرنسا بالذات .

شراك التجريب ولم تتجاوز ذلك ، وظلت تعيش صراعاً حول الابداع الفني وفيه .

ومع ان هذا الصراع في الابداع الفني يجب أن يكون صراعاً موضوعياً ، وينعكس عن تجربة معاشة . كيما يكون «دعوة الى تجاوز العالم ونواقصه» - كما ترى الثورة - لكن الصراع ظل ولوقت طويل يحمل طوباويته ولفظيته . أي انه صراع (وفي الشعر بالذات) سقط في الشكلية . ولم يكن فيه الحالم ولا الحلم «ثوريا» كما يجب .

حين قال لينين : «ينبغي ان نحلم» ، وجهت له العديد من الاسئلة «الغاضبة» من قبل «المتطرفين» الذين يعتقدون بـ «ان البشرية في رأي ماركس تضع نصب عينيها على الدوام أهدافاً ممكنة . وان التاكثيك هو سير نمو المهام التي تنمو مع نمو الحزب» ويجب لينين على هؤلاء بما كتبه «بيساريف» بصدد مسألة الخلاف بين الحلم والحقيقة :

«ليست جميع الخلافات واحدة، اذ يمكن ان يسبق حلمي مجرى الاحداث الطبيعي .. أو يمكن ان يسير في اتجاه لا يفضي اليه سير الاحداث الطبيعي .. بحال من الاحوال ، في الحالة الاولى لا يسبب الحلم اي ضرر بل قد يشجع ويشدد عزيمة الانسان الكادح ، ليس في مثل هذه الاحلام ما يمكن ان يفسد أو أن يشل القوة العاملة بل العكس بالعكس .. فلئن كان الانسان محروما من ملكة الحلم على هذا الشكل ، وان يتصور العمل الذي بدأ به لتوه جاهزاً في صورته النهائية ، عندئذ لا يستطيع ان يتصور بوجه من الوجوه

الدافع الذي يدفع الانسان الى الشروع بعمل جسيم متعب في ميادين الفن والعلم والحياة العملية والى الدأب حتى انجازه .

ان الخلاف بين الحلم والحقيقة لا يسبب اي ضرر على ان يكون الشخص الحالم صادق الايمان بحلمه ، وعلى ان يتأمل الحياة بأنتباه . ويقارن بين ملاحظاته والقصور التي يبينها في الهواء ، وعلى ان يعمل بوجه عام وبصورة وجدانية على تحقيق حلمه ، فعند وجود التماس بين الحلم والحياة تسير الامور على ما يرام » .

ويعقب لينين : هذا النوع من الاحلام قليل جدا لسوء الحظ في حركتنا ، ويقع القسط الاكبر من تبعة ذلك على مثلي الانتقادية العلنية و «الذنية» غير العلنية ، الذين يتبجحون بأعتدالهم و «بحسم» «للملوس» (٣٢) .

اذن ما هي طبيعة «احلام» الشعراء الشباب في العراق ضمن محور العشر سنوات (١٩٦٠ - ١٩٧٠) الزمني ، الذي طفحت فيه ، على السطح ، الكثير من «الاعتدادات الحلمية» البعيدة عن الواقع ؟ وما هي طبيعة هذه المرحلة ، ذات الحلقات الزمنية المتداخلة ، والتي رغم صغرها كانت مشحونة بالاحداث حد خلق «التخلي» ليس عن بنية وتركيب القصيدة الحديثة التي أتى بها الرواد ، بل «التخلي» عن كل حلم شعري او ثوري لدى البعض ، نتيجة الصراعات السياسية والحياتية التي انسحبت على الشعر والشعراء على حد سواء .

لقد كان حلم الشباب كبيراً ، فلقد وضع بعضهم افكاره الشعرية

فوق بركان الاحداث وصرخوا .. وحين تفجر البركان كان بعضهم ضمن الحمم ، وبعضهم ذاب مع الحمم، وبعضهم جرفته النار فأحترق . فأذا كان حلم الشباب هو في تجاوز نازك والبياتي والسياب وبلند وحاوي وعبدالصبور وغيرهم .. قد شكل صوت المرحلة ، فإنه كان اكبر من حجم «افعالهم» الشعرية .. اذ ان السياب والحيدي والبياتي ونازك والآخريين - من بلياد الشعر العربي بعد الحرب العالمية الثانية - قد استطاعوا مزج الحلم بالواقع، فتدخل صوتهم التجديدي المنجز مع صوت العصر عبر ثلاثية الحرب العالمية الثانية ، حرب فلسطين ، وثبة كانون في العراق .. فأنتهم استطاعوا ربط المحلي بالعربي بالعالمي ، والعسل على تخلق الشعر ضمن المؤثرات السياسية والظروف الموضوعية والذاتية ، بحيث كانت «افعالهم» الشعرية ، هي صليب المرحلة التي حملته دواوينهم بمسؤولية كاملة وواعية ، استهدفت ربط الحلم الثوري بأرض الواقع ، ونمو الحياة ..

ومع ان بدايات هؤلاء الرواد كانت محاولة للوقوف بين شطري بحر الشعر فلقد «وضعوا» قدماً على شاطئ التجديد واخرى على شاطئ التقليد^(٣) من خلال ابرز انتاجات تلك المرحلة في العراق: «شظايا ورماد» و «ازهار ذابلة» و «ملائكة وشياطين» و «خفقة الطين» ... الخ .

يقول عبدالوهاب البياتي عن تلك المرحلة^(٤) ان بدايتهم كشعراء

(٣) (٤) راجع الحوار الذي اجراه غالي شكري مع عبدالوهاب البياتي - دراسات عربية العدد ١١ ايلول ١٩٧١ - السنة السابعة - ص ٧٠ - ٧١ .

كانت «عبر» مرحلة الاحساس «لا مرحلة الوعي» لان الذين خلوا مشعل التجديد كانوا «فتية» - بين سن العشرين او يزيدون على ذلك قليلا او ينقصون - وكان الطرف الثقافي والسياسي يختلف حضارياً ، عما هو عليه الواقع في مطلع الستينات - مثلاً - اي بعد عشرين عاما من الثقافة والتطور . خاصة ، وان تأثير الحركة الوطنية ، كانت مفجرة لافاق المعرفة والثقافة بعد ثورة ١٤ تسوز ٥٨ على وجه الخصوص ..

فهل يعني هذا ان الشعراء الرواد كانوا بسيطى الثقافة : سذجاً وكانوا «احساسيين» فقط ؟! اي بسعنى آخر كانوا في ظروف مراهقة فكرية وشعرية ؟! •

فإذا كان الامر كذلك فكيف استطاعوا قلب موازين القصيدة العربية ، وخلق البديل الجديد ؟!

واذا كان الامر - على عكس هذا المقياس - ينطبق على شعراء «الستينات» ، أي ان شعراء «الستينات» هم اكثر وعياً ونضجاً فهل يعني هذا ان ما يطرح اليوم من «شطحات» تأثيرية وتجريبية : هي بعض احلام ما فوق الواقع : اكثر اصالة وعمقاً من الشعر العربي عموماً وهل يشكل ذلك «اقانيم» تحولات نوعية في القصيدة العربية ؟! أظن الامر لا يخلو من مبالغة ، في الصورتين ، التي طرحها البياتي ونقيضها •

ولكي نعيد الصورة الى وضعها الطبيعي : لابد من القول ان جيل الرواد اسهم - رغم سن شعرائه المبكرة - في خلق القصيدة

الجديدة ، وأقاموا على رفات القصيدة الرومانسية الكلاسيكية التي «احتضرت في مصر على يد محمود حسن اسماعيل و ابراهيم ناجي وانهشري وعلى رفات « الرومانسية المهجرية » (التي احتضرت» هي الاخرى على «قيثار» الياس ابي شبكة وايليا ابي ماضي ومن قبلهما ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران - (٥١) فقد اقاموا بناء هيكلا شعر جديد تعمق فيه رواده ، فأز هذا الشرف كفيلا بأن يمنح الرواد «الوعي» الى جانب «الاحساس» اذ ليس المهم العمر الزمني لهؤلاء الشعراء الرواد ، فقد استطاعوا انقاذ الشعر العربي من سقوط الرومانسية الكلاسيكية وخلق «رومانسية جديدة» من ثم خلق رومانسية ثورية ، تحلل حلم الثوري - في اغلب ابعادها وتحمل صفة التجاوز ..

ففي الوقت الذي غابت فيه القصيدة العمودية في الوطن العربي في الاربعينيات عن التأثير ، (بات الصحو الشعري يتجسد فيما ابدعه السياب ونازك والحيدي وكاظم جواد والبياتي ومحمود البريكاني في العراق في المبادرة التي سجلها العراق بهذا الصدد) كان صوت القصيدة العمودية في العراق لما يزل فاعلاء وقوياء «فكان الجواهري في ذروة مجده الشعري، وكانت اصدااء الرصافي والزهاوي لا تزال ترن رنيناً متواصلاً ، على تقيض ما هو عليه الشعر الكلاسيكي في مصر وفي المهجر : » فأذا كان هذا هو واقع بداية الاربعينيات ، وبقيّة النتائج معروفة ، فهل يعني - بالمقابل - ان شعراء بداية الستينيات

أمتلكوا نفس القدرة على تغيير البنية النوعية للقصيدة الحديثة ، كما فعل شعراء بداية الاربعينيات او مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ؟ (مع الانتباه ان بداية الستينات ظلت تحتفظ للجواهري — مثلاً — بالقوة والتأثير ، كما احتفظت للسياب والبياتي والحيدري ونازك، لحدما . برنين خاص .. على خلاف العديد من شعراء العربية الآخرين الذين خفت صوتهم) •

صحيح ان المناخ الثوري الذي رافق حركة الشعر الجديد في الاربعينيات ، من ثم الخمسينيات ، قد خلق ارضاً خصبة من التجارب ورثها شعراء الستينات ، .. وان التغيير النوعي الحاصل في بنية المجتمع العراقي ونظام الحكم — بعد ثورة ١٤ تموز ٥٨ — وحركة التحرر العالمي والانعطاف نحو الاشتراكية .. الخ احدث تياراً قوياً من الوعي داخل بنية المجتمع عموماً ، وحركة الشباب بخاصة — وفي طليعتهم الشعراء .. لكن هذا لم يمنع من ان توءثر هذه الاحداث — أيضاً — على انتاج الشعراء الرواد — سلباً أو ايجاباً — فتغني عطاءات بعضهم بحيث استمروا في امتلاك الساحة الى جانب غيرهم ممن ترسخ شعره في الخمسينيات دون ان تخفت الجذوة الشعرية لئلاهم المتقدمة ! •

وصحيح ان الوعي العام الذي احاط ظروف جيل ما بعد ثورة ١٤ تموز ٥٨ ، يتأطر داخل حركة ثقافية واسعة ، وانفتاح غني وثر على كتب وقراءات وعوالم اكثر تنوعاً وتوفراً ، واطلاع على مناهج وتيارات ومدارس اسهل وأدق ، مما كان عليه الحال في بداية

الاربعينيّات .. ولكن هل يعني هذا ان «الوعي» الخاص بكل شاعر من الشعراء الشباب هو أغنى وأعمق من «الوعي» الخاص للشعراء الرواد «الشباب في وقتهم !» .. ربما ان الصورة تعطي العكس ، فقد كانت «حساسية» الشعراء الشباب اعنى وأكثر تأثراً بالامواضع السياسية والثقافية ، أو أكثر تجاوباً في التلقي مع تيارات الفكر العالمي ومذاهبه ، .. وهذا ما جعل اغلب الشعراء يتخبطون في رؤية الاشياء ، ويتأثرون بالانعطافات اليسارية ، ولا يمتلكون الصبر الثوري الطويل النفس ، ويصابون باليأس بعد كل اخفاق واجباط ثوري ، اذ لم يعد الصراع في الداخل والخارج هو الصراع بين الاسود والايض ، كما كان متجلياً في الاربعينيّات والخمسينيّات ، بالتالي لم تكن التيارات الفكرية على هذا التزامم والانفلاقات حتى داخل جبهة التقدم والاشتراكية نفسها .. مما سبب تشوش الروئية ، التي وصلت لدى البعض - كما قلت - حد اليأس ..

فماذا نسمي هذا «الاحساس» وهذا «الوعي» الشبابي الجديد قياساً الى مرحلة الوعي ومرحلة «الاحساس» الاربعينية ؟ •

فاذا آمنّا بأن بداية شعراء الستينات هي «مرحلة وعي» اكثر تكاملاً وتنوعاً وغنىً من الاربعينيّات، وهي ليست «مرحلة احساس» فهل استطاعت - رغم هذا الوعي المفترض - ان تغير بنية الشعر الحديث وتخلق بلياداً جديدة؟ ! •

بدء قبل ان نخوض بأنفلاقات السنوات العشر وتخليّات وامتدادات شعرائها، نقول اذا كان للرواد بعض الفضل في التحولات

الجديدة في شعرنا العربي ، وهذا ما لا يختلف عليه المتابعون ، فأن للظروف والحركات الثورية في الوطن العربي الفضل الكبير لدفع المرحلة الى امام واغنائها بعطاءات ثرة •

وما دام هذا الموجود الثقافي والانجازات (كل تراث وجهد ودواوين وتقد وتنظيرات جيل الرواد وما لحقه ، زائداً كل تراث وختبب وتنوع الحركة الثورية في الوطن العربي ، زائداً كل تراث الشعر والثقافة الانسانية والتقدمية ، منذ الاربعينيات حتى الآن) •

قد توفرت للشعراء الشباب الى جانب مجبوع التراث الحضاري والثوري في العالم ، •• اذا كان كل ذلك يتيح الفرصة امام الشعراء الجدد ان يفيدوا فائدة هامة وغنية من هذا المورث الكبير في خلق وبناء تجاربهم الشعرية الجديدة ولم يستطيعوا لاخلق «القصيدة» الصالحة ، ولا الشاعر الصالح ، فهل تميز هؤلاء الشعراء ، اذن «بوعي» منفرد ؟!

وهل يمكن القول ان جيل الاربعينيات كان جيلاً ابداعياً — رغم وعيه المحدود واحساسه العارم — في حين ان ما يسمى بجيل «الستينيات» ليس أكثر من «جيل» — تقويمي — بدأ سنة ١٩٦٠ الميلادية ولم ينته بعد •• ، وبين المفهومين : الابداعي والتقويمي (من التقويم الميلادي) مسافة شاسعة كما هو واضح ، •• تم ان جيل الاربعينيات والخسينيات من ثم ، لم يتوقف بعض رواده ، فنحن اليوم نشهد اضافات راسخة على يد البياتي ، سعدي يوسف ، بلند الحيدري ، عبدالرزاق عبدالواحد ، يوسف الصائغ

— مثلاً — كما نشهد محاولات تجريبية فرضتها طبيعة المرحلة ، وطبيعة ثقافة الشاعر الشاب ، وفهمه للتلقي والاداء والتعبير الفني، وإذا كانت مرحلة السنوات العشر لم تخلق جيلا شعريا وابداعيا موهبوا بمعنى الكلمة ، بل بدايات تجريبية ركزت بعض ملامح هذا الشاعر ، وضيعت الآخر ، فماذا اعطت هذه السنوات العشر عموما وبماذا تميزت بدايات الستينيات ؟ عبر التخلي والامتداد ؟!

هناك حد فاصل — من الناحية الزمنية والسياسية — لهذه التخليلات والامتدادات ، وفق فترات سلط فيها الضوء على حياة وشعر الشعراء العراقيين ، أو انسحب حد الانطفاء بسبب الظروف القائمة آنذاك .. ويمكن تقسيم هذه الفترات الى اربع : دون ان يعني ذلك عدم وجود تداخل في هذه الفترات للشعراء الذين استمروا في الكتابة ولم يتوقفوا :-

الفترة الاولى (١٩٦٠-١٩٦٢) .

وهي امتداد لشعر الخمسينيات ، واعنى امتدادا للجيل الثاني (ما بعد الرواد) الذين نهضوا بالقصيدة العربية كمجددين ومبدعين .

الفترة الثانية (من اواخر ١٩٦٢ - اواخر ١٩٦٤) .

وهذه الفترة تميزت باتجاهين : الاول ، الشعر الذي تغنى بالقومية امتدادا لسنوات مضت (مرحلة العدوان الثلاثي على مصر) أو انبثاقا عن المرحلة الجديدة (طموحات تكوين الوحدة الثلاثية وما شابه) ومن ابرز شعراء الجنس القومي : شاذل طاقه ، شفيق الكمالي ، محمد جميل شلش ، بدايات سامي مهدي وحמיד سعيد

وعبدالامير معله ، وهذا لا يعني ان هوءلاء الشعراء لم يتغنوا بقضايا الوطن وقضايا وجدانية وانسانية اخرى .. ولكن منظورهم للاحداث العربية يكتسب بعداً قومياً طبعياً .

اما الاتجاه الثاني فهو الذي تغنى بالجراح الذاتية واحتواء الالم الذي احدثته انتكاسة ثورة ١٤ تسوز ٥٨ ومعاناة العسف ، وهذا الاتجاه هو امتداد لجيل البياتي - السياب - الحيدري ... شكلا ومضمونا ، وهو في ذات الوقت ، مرحلة استمرار هوءلاء ، بعد طرح الشعر على اساس أكثر تطوارا ، كما ألمحنا .

بلند الحيدري في (خطوات في الغربة بعد جئتم مع الفجر) وسعدي يوسف في (قصائد مرئية بعد النجم والرماد) وعبدالوهاب البياتي في (قصائد الاقنعة ، حتى ما قبل تجربة القصيدة - الديوان في «الذي يأتي ولا يأتي» (١٩٦٦) وياسين مه حافظ في (الوحش والذاكرة) التي طبعها بعد ذلك بديوان قال فيه ان زمن القصائد من ١٩٥٩ - ١٩٦٨ .

الفترة الثالثة (من اوائل ١٩٦٥-١٩٦٧) :

شعر العودة الى الاصل واستبدال الرموز الميثولوجية الرومانسية برموز التراث العربي الاسلامي ، والذات والثورة . وبدايات التأثر الواضح بقصيدة النثر وبتراجم القصائد الاوربية والاميركية :

حسب الشيخ جعفر ، محمد سعيد السكار ، ساسان الجبوري ، طراد الكبيسي ، خالد علي مصطفى ، وشباب اخرون ..

الفترة الرابعة (من ١٩٦٧-١٩٧٠) :

وهي مرحلة ما بعد نكسة الخامس من حزيران التي فجرت هموم الشاعر العراقي ، وفي ذات الوقت هي فترة تبلور الاضاءات الشعرية لدى البعض ، ووضوح الاتجاهات لدى البعض الآخر ..

استقرار عبدالوهاب البياتي على قصيدة الديوان . وقصيدة الافكار (ما بعد الذي يأتي ولا يأتي) وسعدى يوسف في ايقاعات الغربة وقصائد الملصقات الحواريات (قصائد ديوان: بعيداً عن النساء الاولى ، وبعض قصائد ديوان : نهايات الشمال الافريقي) ..

وبلند الحيدري في (رحلة الحروف الصفر واغاني الحرس المتعب) وعبدالرزاق عبدالواحد في (اوراق على رميف الذاكرة وبعض قصائد (خيمة على مشارف الاربعين) وفاضل العزاوي (القصائد المنشورة في جريدتي النصر والثورة العربية . والمجلات كمواقف في القصائد الميكانيكية وذات التأثير الادونيسي والعالمي) وموئيد الرازي ، حميد المطبعي وأخرون في (قصيدة النثر) . والسكران في (برنقالة في سورة الماء) وفوزي كريم في (حيث تبدأ الاشياء) وحيد سعيد في (شواطيء لم تعرف الدفء) وبعض قصائد (لغة الابراج الطينية) وياسين طه في (الوحش والذاكرة)^(٦) ويوسف المسافع في مطولاته بخاصة (من «رياح بني مازن» و«انتظريني عند تقويم الفجر» وحتى «اعترافات مالك بن الربيع» كما تجلت بدايات علي جعفر العائز . حميد الخاقاني ، نبيل يامين . عباس البدري . واضحة

(٦) رن القصائد كما انار في ديوانه من ١٩٥٩ - ١٩٦٨ .

في هذه الفترة ..

وسأشير الى الشاعرات العراقيات اشارة خاصة ..

كما ان هناك شعراء احتواهم الصست ولم نسمع لهم او
يغنوا لنا ..

لقد حمل الشعر العراقي عطر المعاناة الحادة والخشنة الجلد ،
اذ حين تنهر مشاعر الانسان الشاعر ، وتسيل كنور أخضر أو
تتجمع وتختزن ، ثم تنفجر دفقة مرة أخرى ، يظل صوت الشاعر
العراقي ، مع ذلك ، قوياً في عطاءاته ، ومتنوعاً ، يتحدث بلا حواجز
أو فواصل . ولا نقاط .. وتمتد الكلمات في داخل الآخرين وعبرهم
الى مدن العالم ، وتنغرز في العقول ، فلا ينقش ضباب بعضها
الا بعد جهد ..

فتحمل القصيدة صوت النبوءة ان كانت «وسيلة للكشف
والمعرفة» ، وأحياناً تتحول الى وسيلة للتضبيب والترميز والتضييع .
اذا يظل الشعراء سائحون في مدنهم بلا تعويذة او بخور اذ يتكشف
اللون الاصيل امامهم ، بعد معاناة ، وامامنا ، اكثر حدة وصراخا ..
اذ ذاك يكون للشاعر موقفه الانساني الحاصل والمكثف
والموصل من تلاقي القيم واضطرامها وتضادها ، ومن سفتح السديم
والصراع ، وكل تقعرات «الانا» ومحاولات التخطي عبر التخلي
أو عبر الامتداد ، ومن اجل التجاوز والانجاز كطموح بديل .

بعض الشعراء اكتشفوا في الماركسية قارة جديدة ، راحسوا
يجوبون ضراقاتها ، غاباتها ، خلجانها وبحارها ؟ • ويحاورون عوالمها

لكنهم ينظرون الى موجوداتها باندھاش •

بعضهم وجد في الثورة مبضعاً راح يسررد على الدمامل التي أمثلاً بها جسد التخلف ، واعتبر العلاج في التبضيع الكامل لبنية المجتمع القديم ، واجترار الروماتيكية الثورية لدى بعضهم جعل المبضع لا يهتز في اليد ، بل يستقر على نفس الجراح : حتى بعد التئامها •

بعض شعرائنا تأملوا العالم ، واعتبروه قصيدة عذرية ، وحاولوا هتك عذريتها ، ولكن من خلال كلمات غيرهم ، وعبر رؤى غيرهم •• حتى عبر أحاسيس غيرهم ، لذا فقدت انستهم وكلماتهم مذاقها الخاص ، فلم تنفرد قصائدهم بالغناء ، ولم تحقق ايقاعها المتميز •

بعضهم يصحو كل يوم في كل قصيدة ليجد على ضفاف هدبه كسرا من النجوم وقوارير للكسل •• ولكن بعضهم تجاوز النظر الى العالم من شقوق الباب ، كان جريئاً وتخطى مست الخوف •• فكم هم رائعون اولئك الذين رصفوا كلماتهم مع احزانهم بلا تكلف ، وجسعوا رحيق الجراح في قارورة للعطر أسماً «مجموعة شعر» وضعوها رغم المعاناة المادية : امام موائد العقل المتلقى •

اولئك الذين «نحتوا بالآظفر الجبل» يتطلب منا الانصاف ان نقول انهم تجاوزوا حالات الصمت والخوف وظلوا يغنون ولو بصوت متقطع •

فالشعر ليس تفرساً ، حدساً ، ارهاصاً ، حسب ، بل انه اكتشاف ولذة في الاكتشاف ، ليس مغامرة في تشكيل الصورة والكلمة والبناء العضوي ، حسب ، وليس ابداعاً وخلقاً ، أيضاً .. بل وينبغي له ان يكون «شعراً قوياً» وجديداً وصافياً وخليقاً بأن يتحدى كل قديم» لا ان يشكل امتداداً للقديم - حسب ! وكما قال «كافكا» يوماً «فأن الشاعر» هو «الرجل الذي تحاصره الافكار الجديدة مع كل ناحية» . ونضيف الى ذلك : «ومن كل ناحية» «...» و «الذي يسلم قيادة الثورة موجات الفكر العاتية» ، لكنه - وهذا ما حصل في العراق - يجب ان يحافظ على أصالته ، وسمات مواطنه الشعري ، ونوع موضوعاته . من هنا ينشأ «التخلي» - فنياً - عند بعض شعرائنا .. التخلي عن كلمات غيرهم ، وروءى غيرهم ، وحاولوا ان يجربوا الاشكال العديدة ، وان يوجدوا أنفسهم ، ولكن بتصادم معدودات !

وكرد فعل للقصيدة - الشعر - التي تعكزت على الشعب والقصيدة راح البعض يقدم قصائد غير منتدية الى الوطن : في حين ان هؤلاء تجاهلوا : ان «من يروم التفتي بقصيدة شعب لا يكون واحده أبداً ، بل يجب «ان يكون مع المجتمع .. وان تدفعه الجسوع» لينهم في قيادتها» . خطوة واحدة الى امام .. لا اكثر ! ولان الشعر العراقي - رغم كل ما دخله من شحظات فكرية وشكلية ، وذلك بتأثير المدارس الاوربية ، ورغم كل ما فيه من تجريب - حاول ان يعطي لصفة الالتصاق بالوطن والامة والانسان بعداً عقلاً

عبر تجارب «غير عاقلة» في اكثر الاحيان !

من هنا خرج بعض الشعراء المومنين بأرضهم ووطنهم وقضيتهم، ليحصلوا الشعر وجداناً عربياً، .. فكانت بعض القصائد تحصل قبس وهوم العراق والامة العربية والانسان . وراح الشاعر يجوس بكلماته العقول والمجلات والاصقاع .. ولكن بلا نفس متصل . ولكون الشعر معطى انسانياً يتخذ من هوم الجيل والعلائق الاجتماعية مداراً له ، .. كان شعر بداية الستينيات في العراق امتداداً لاواخر الخمسينيات مطرزاً بصرخة الفرح التي تفجرت بعد ثورة تموز .. من هنا فأن النفس الثوري الجديد اسبغ شعاريته على قصائد هذه الفترة . اسقط القصائد في سرعة التجاوب والظرفية، فلم تتوازن وجدانيات الشاعر مع حجم الثورة الا بمقدار تكثيفه للرصد اليومي والعام ..

الفرح الذي استظال في حناجر الشعراء بثورة تموز المجيدة ، ظل يلزم شعرهم حتى بعد سنوات ، وكان بعض الحزن يوشي هذا الفرح ، ثم كان الحزن كله حين تكسرت مسيرة الثورة ، وتكسر الفرح في الحناجر والصدر والخطى ، ..

ولكن مطلع الستينيات الذي جاء بالقصيدة ذات الصوت الثوري العالي وملاً شعر الثورة الدروب والمنعطفات والصحف والمجلات ظل مع شعاريته ، فرحاً مشروعاً ، وحباً ، طرح في الاسواق نتاجات عديدة . غزيرة . ففي عام ١٩٦٠ وحده - عام الامتداد لشعر الخمسينيات - صدر عن اعضاء اتحاد الادباء العراقيين وحدهم (٣٠)

مجموعة شعرية الى جانب (١٠) مجاميع قصصية ومسرحيات ، و(٢٠) كتابا مترجماً وكتابان محققان و(١٥) دراسة أدبية .. ومن هذه الارقام نستدل ان زخم الشعر وحصته الكمية كانت أكبر ..

فهل كان هذا الشعر يشكل امتداداً لقصيدة واحدة في الثورة. ولكن عبر شكلها المتنوع وتناغمات وإيقاعات ولمسات شعرائها؟! .. في عام ١٩٦٠ بالذات كان صوت الالم قد بدأ ينتزع مكانا في فرح الشعر ، وفي مشاعر العديد من شعرائنا وطرز هذا الالم بالخوف من خسران الثورة :

كان سعدي يوسف — مثلاً — يغني «النجم والروماد» عبر أحداث أنية تكررت ، بعد ان كادت ثورة ١٤ تنوز ان تنتهيها جذرياً .. ففي قصيدة «حادث يومي» يقول :

«محمد يعرف أن الساعة العاشرة

والنصف ..

تعني دربه والبيت والليمونة الساهرة

والنجم والفضة

وهكذا ..

كان على الدرب وفي اعماقه اغنية غضه

ناعمة كالنجم ، كالليمون ، كالفضة

لكننا يا سيداتي ، سادتي ، نختصر الانباء

محمد .. جاء مع الظلماء

خناجر أربعة كانت مع الظلماء

تنتظر الانجم والليمون والفضه
تنتظر الاغنية الغضه

«١٨-٤-١٩٦٠»

وكان حس القصيدة لما يزل يسوج بين الرومانسية الثورية
والواقعية ، ولم يتخلص من حدة الاحداث اليومية ، فكان محلي
الايقاع ، انساني السبات . لكن بعض شعرائنا الاخرين كانوا يغنون
همومهم الاخرى .. وبعض الهموم الخاصة ، فشاذل طاقة - مثلاً -
يعني الى «مقامرة» :

«الكحل في جفنيك أضناه السهر
والحظ غافٍ منذ دهر .. والقمر
يسبح في عينيك راقص الظلال
شاحب الصور» (٧)

وقد يريد شاذل طاقة بالمقامرة رمزاً آخر ، اذا حاولنا ان نتعسف
على القصيدة . ونستبطن بعداً لا توحى به .. من يدري ! وفي حين
 طرح بدر شاكر السياب في نبوءة وروءيا - شباط - ١٩٦٢ - خوفه
من الموت اثر نبوءة احد المنجيين الهنود بأن الكواكب ستضطدم
وسيفنى العالم :

(نبوءتك المريرة عذبتني ، مزقت روحي
نبوءتك الرهيبة أيها العراف تبكي
رأيت مسالك الافلاك تهرع للملايين

قرأت خواطر الريح ..
 ووسوسة الظلام كأن طفلاً بات ينتحب :
 «ستنطفئ الحياة» ورحت ترسم موعد القدر
 اذ حدجتني الشهب
 هتفت بها : «غداً سنموت ، »

فأنهمري على البشر ...
 فأهون ان اموت لديك وحدي دون حشرجة ،
 ولا أنه

من القدر المروع يجرف الاحياء بالآلاف «
 ولكنني أصيخ الى النهار فأسمع العراف
 يهدد : سوف يهلك من عليها ، سوف تلتهب)

٢٦-١١-١٩٦١

وهذا الخوف من الموت ، هو الخوف من فقدان قيم الحياة
 الخيرة والثورة ، وهو خوف الميتافيزيقي انه الخوف من تخلي الزمن
 عن امتدادات التاريخ ، هذا الخوف من «الموت» بصورة العديدة،
 اسقط السياب فيه ،.. ففقدناه .

وبعض الشعراء راح يغني التفاؤل بعد أن تخلص
 من حدة التناول الثوري المباشر والفضفاض ، وهو
 يريد - عبر الرمز الواضح : « نجمة الصباح ، أن تلون العالم ،
 بعد ان باتت «البطاح» بلا لون :

«مرى على دروبنا يا نجمة الصباح

مرى على البطاح ،
 ولوني دروبنا ، ولوني البطاح
 وأيقطينا وابعثي نسائم الامان
 والحب والحنان
 وعطري اكواخنا ، ونعفي الرياح
 يا نجمة الصباح .. (٨)

هنا يطمح الشاعر هو الآخر ، عبر هذا البعد الرومانسي لأن تتخلّى «الظروف عن قسوتها ، وتعود «امتدادا» لايام الثورة وخصبها فقد «نام» الرجال .. والشاعر يدعو لان توقظهم «نجمة الصباح» .. وتبعث الامان والحب ، الذي افتقد مع السنين ..
 وفي العديد من النماذج المشابهة نجد ان البناء الفني في هذه القصائد لا يحمل اي تعقيد في الشكل، والايقاع يتناغم بيسر ونعومة، مع شيء من رومانسية ذات رموز واضحة ، في لوحات شعرية سهلة التناول ، في حين نجد شعراء آخرين عادوا الى الغزل بالمرأة ، بعد ان «ضجروا» الغزل بالثورة ، التي لم «تمتد» وتعطي نفسها كما يجب، وكما كان الطموح، بل «تخلّى» عنها الحكام البورجوازيون، فزلزلت الارض تحتها و «انحرفت» في ذهن البعض :

«رسائلي ،
 اليك يا مثمسة العيون
 تورق كالزهرة

(٨) علي الحسني، - مجلة المعارف البيروتية العدد ١٠ لسنة ١٩٦٢ .

تزهـر في سطورها الحروف

مروج ورد ، مسبل الجفوف ..

عوالمًا أغرق في صفائها .. مرة » (٩)

المرحلة اذن تميزت بغزارة الانتاج ، من الناحية الكمية ، وبالنشر المستمر في المجلات العربية الى جانب النشر اليومي في الصحف والمجلات المحلية ، لقد طرح بعضهم نتاجه عبر دواوين ومجاميع ، نشر بعضها الآخر في فترات متفاوتة (١٠) .

وكانت المناقشات لما تزل حارة - منذ الاشهر الاولى للثورة - حتى مطلع الستينات عن الادب العراقي والثورة فكتب عزيز الحاج :

- ١٩٠ سامان الجبوري - مجلة المعارف العدد ٤ ١٩٦١ .
- (١٠٠) مجاميع كان من المقرر ان تصدر وقد أعلن عنها مسجونا . صدر بعضها ولم يصدر البعض الآخر حتى الان منها : حصاد العشرين حميد سعيد ، زوبعة الدم (محمد راضي - عفر) ، ظنون واغاني (حبيب الحسيني) ، امطار (محمد سعيد الصكار) ، اغنيات لا تعرف الحزن وكلمات لا ذرع العمال (عبد الستار الدليمي) اشباح وظلال (عبدالله الجبوري) ، مجموعة كنمات جائعة (شريف الربيعي) اوراق التوت (طراد الكبيسي) احساس ابيض ، وقصائد من رحلة الجدران (محمد الجزائري) ، من وحي الزمن (عباس الملا عباس) . طعام المقصلة (علي الحلبي) ، صدى السنين (محمد بسيم الذويب) ايام النضال اعدنان الراوي) لي والآخرين (محمود الويفي) عيون بغداد والمطر (رشدي العامل) احرار (عبد الوهاب البياتي) النجم والرماد (سعد يوسف) الباكورة (صلاح نيازي) الاشواق الحارة (اسلمان هادي الطعمة) عودة الربيع (ليعة عباس عمارة) جئتم مع الفجر (بلند الحيدري) اغاني الحرية (كاظم جواد) البدائع (محمد صالح بحر العلوم) ديوان الجواهري (محمد مهدي الجواهري) ديوان الحبوبي (محمود الحبوبي) .. الخ .

« ادبنا قبل ان يكون متخلفا من حيث الكم متخلف من حيث النوع ، من حيث الجودة الفنية ، وصدق التجارب مع انطلاقة الشعب العارمة .. اما ما نشر من الشعر فأن القصائد الفنية الممتازة اقل بقليل، اما بعضها فيمكنك من دون مغالاة - وصفها بأدب (الكلايش والشعارات واللافتات) على حد تعبير ماوتسي تونغ انها تفتقر الى حرارة العاطفة ، والى الصور الفنية البارة (١١) ».

ومن ثم .. وبعد هذه الادانة الصريحة ، حتى في مجال الكم «المتخلف» ، وعلى منبر جريدة هامة كأتحاد الشعب . ومن قبل كاتب كان شاعرا وهو في تلك الفترة كان ذا مركز قيادي في الحركة الوطنية. بدأت «التخليات» عن هذا الشكل الادبي تظهر في نتاجات العديد من الشعراء ، وبدأت خيوط الرمزية والتضبيب تلتف حول رقاب القصائد، حتى صرخ بعض الكتاب متسائلا «لمن تكتبون ؟» (١٢)

«ان جنوح شعرائنا نحو مالا يفهم متأت - كما اعتقد - نتيجة للتقليد وضحالة الافكار ، والغرور احيانا .. فثمة كلمات تذكرنا أبداً بقصائد ثريا ملحق ذات الفوارز والنقاط وعلامات التعجب والكلمات الغريبة العجيبة التي ما أن ينتهي القارئ من قراءتها حتى يشعر بالصداع ويدوخ رأسه» ..

ان هذه الصرخة الى جانب غيرها ، شكلت نوع الرفض تكلمت

(١١) عزيز الحاج : مع ادبائنا في مناقشات حول (الانذير العراقي والثورة) جريدة اتحاد الشعب ١٩-٥-١٩٥٩ .

(١٢) - يعرب السعيد : لمن تكتبون ؟ مجلة المثقف ص ٩٨ العدد ١٤ السنة الثانية .

به كلمات ناقدة لبداءيات الاتجاهات التجريبية في شعر الشباب ، وكانت بداية التحول لدى بعض شعرائنا ، وبداية «التخلي» عن بعض الامتدادات السابقة ، ما نشره سعدي يوسف في قصيدة «الاشعة» التي قال عنها وعنه عبدالمجيد الرازي :

« شعرت بسعدي يعاني من التمزق ففي دمه تصرخ احلام الشعراء معه في نزاع ضار ، ما يزال ذا جذب بالنسبة له »^(١٣) ولكن اصوات بعض شعرائنا ظلت كما كانت « امتدادا » لشعر الخمسينات^(١٤) ، ولكن بنفس اكثر جدة ، وتطورا ، فقد ظل صوت محمود البريكان قوياً هادراً ، رغم انه من ابرز ملامح الظاهرة التجديدية في الشعر العربي الحديث بعد الحرب العالمية الثانية :

« على الظلمات كانت ارضهم تطفو بغير مدى

تعاف الشمس دكنتها ، ويكره جذبها القمر

وعصر النور ، كان زمانهم ، لم تشهد «العصر»

من الظلمات ما شهدا ! »^(١٥)

(١٣) عبدالمجيد الرازي : نقد قصائد العدد الماضي مجلة المثقف ص ٩٤ اذار ١٩٦٢ ، نشرت هذه القصيدة ضمن قصائد «نهايات الشمال الافريقي» القسم الثالث .

(١٤) قصائد عبدالرزاق عبدالواحد : عبدالرزاق حسين ، يوسف الصائغ ، رشدي العامل ، تركي الحميري ، فائز الزبيدي ، صلاح نيازي ، كاظم جواد ، موسى النقدي ، رفائيل البرتي ، عباس الربيعي ، كاظم نعمه التميمي ، عبداللطيف اطي مشن ، علي الحسيني ، راضي مهدي السعيد .. الخ .

(١٥) «عندما يصبح عالمنا حكاية» الاديب العراقي ص ١٦٨ العدد الاول ١٩٦١ .

ومع ان البريكاز انقطع عن النشر ، الا لماماً ، ولكن وراء زخم الشاعر ظل يكمن نتاج فياض احتوته «اعماله الكاملة» التي وعدنا بنشرها ولم ينشرها لحد الآن •

وفي تلكم الفترة ظهر من ينافس شعراء اتحاد الادباء العراقيين، الميدان ففي عام ١٩٦٠ أحييت «جمعية الموءلفين والكتاب العراقيين» وهي جمعية ، كان بعض اعضائها اعضاء في الاتحاد اختلفوا مع الهيئة الادارية للاتحاد حول بعض اهداف وصيغ النظام الداخلي ، اذ سرعان ما ضاقت دائرة هذه الجمعية ، وسقطت في عزلة تامة ونقر منها العديد من الشعراء الذين حاولوا تغيير بنيتها الى منظمة فعالة فلم يفلحوا •• وهي الآن تضم اعضاء جغرافيين وموءرخين ومحققين كتب وصحفين الخ •• كما اغلق الاتحاد بعد ذلك فظل ميدان الادباء لا يجمعه ولا ينظمه تنظيم او اتحاد فعال •

وسقط الشعراء بين المناقشات النظرية في علم الادب والفن وبين المحاور الصداقية والسياسية والمجاملات ••

لقد كتب د • صلاح خالص — مثلاً — عن عبدالوهاب البياتي في ديوانه «عشرون قصيدة من برلين» تحت عنوان : « البياتي رسول العراق الى الانسانية» يقول : «وهناك ايها القارئ النبيل في هذه القصائد الجميلة — عبدالوهاب البياتي الانسان النبيل، عبدالوهاب البياتي الشاعر المبدع، العراقي الواعي والمدرك • عبدالوهاب البياتي رسول العراق الى الانسانية ورسول الانسانية الى

العراق» (١٦) .

فهل في هذا التضخيم «الشخصي» للشاعر ما يستطيع القارئ ان يأس منه مهمة الناقد الحقيقية ، وطبيعة شعر الشاعر وآفاقه وروءاه ، من جمالية القصيدة وإيقاعها وتركيبها العضوي ، سلباً وإيجاباً ، . . . وبنائها العام — بأختصار — ؟! كلا ، بالطبع ، انه ازاء هذا المديح : قد لا يرى سوى البياتي الانسان عبر الكلمات الكبيرة والالقاب ، وقد يأتي الوقت الذي يندم فيه «الناقد» على اعطاء هذه الصفات لشخص الشاعر دون الخوض في شعره ، نقداً وتحليلاً ، وفق منهج علمي سليم .

صحيح ان البياتي اسهم دون شك في اغناء القصيدة العربية وتطويرها وله مع آخرين ، الاسهام الجليل في الريادة . . . لكن البياتي حتى في ديوانه الذي صدر عن وزارة الاعلام بعدئذ : «قصائد حب على بوابات العالم السبع» وهو كما قلت قصيدة — الديوان او الديوان — القصيدة ، فهو يحاول ان يتجاوز نفسه ، ان يعطي جديداً، ولكن لغة البياتي ومفردته الشعرية ظلت أليفة — حتى اوشكت ان تكون تقليدية — وغير مستعدة لحمل السكين وبضع أعيننا ، فهو يحاول عبر العنوان الطويل ، وعبر استبطان قيم البطل من الموروث ان يجزئ القصيدة الديوان . خلافاً لسعدي يوسف الذي حاول — بعد مرحلة الستينات — ان يلغي الالفه بين القصيدة السابقة عنده،

(١٦) د. صلاح خالص : مجلة الفكر العدد ١-٢ (عدد خاص) السنة الثانية ص ١٣٩ .

والجمهور •• وبين القصيدة الجديدة ••

اذن فأن المرحلة أصيبت بداء المجاملة ولو نقينا هذه الكتابات من عنصر المبالغة والحب المفرط لتوصلنا الى اضاءة أكثر موضوعية ووضوحاً ، بمعنى أن ما أتيح للبياتي وما كتب عنه وما كتبه عن نفسه (تجربتي الشعرية) لم يتح لشعراء آخرين ، كذلك فأن الجو السياسي صعد أسهم العديد من الشعراء وسلط عليهم ضوءاً أكثر مما يستحقون ، لذا فأننا كثيراً ما قرأنا كتابة حب عن الشاعر وليس عن شعره •• ومن هنا تقتضي المرحلة الجديدة اعادة النظر في تلك التقييمات واسقاط كل ما هو غريب عن الموضوعية من الحساب •

ان داء التفخيم الشخصي اضاع بحث القيم الحقيقية في الشعر العراقي لفترة طويلة ، صحيح ان نبرة الشعر الشعاري خفت بعدئذٍ ، وبدأت لغة اكثر صدقاً وذاتية تتجلى عبر المواقف الخاصة من الحياة •• لذا نرى حسب الشيخ جعفر يعني «الفارس العاشق»^(١٧) بعد ان كان يعني بصوت حاد في شعاريته (خاصة في قصائده المنشورة في جريدة اتحاد الشعب والصحف الاخرى) •• انه راح يعني الوطن عبر الخوف من البعاد وعبر «التخلي» عن الامتدادات الشعارية السابقة :

« يا جواداً هائساً يحملني

في براري وطني

أه لا تسرع ، دعني اشبع العينين من خضر الكروم

(١٧) حسب الشيخ جعفر : الفارس العاشق - مجلة «المثقف» العدد

وبساتين النجوم»

وتبدأ نبرة الحزن عند حسب تتخذ شكلها الواضح منذ ذلك العهد :

« يا جوادى الاسود العينين ما اوحشني

فارس انهكني العشق وثوبي كفي»

ويتطور حسب الشيخ جعفر خلال هذه الفترة ويتجلى تطوره اثناء وبعد سفره الى الاتحاد السوفيتي ودراسة الادب هناك، في ديوانه «نخلة الله» والقصائد التي نشرها ٦٩ - ٧٠ والتي ضمها ديوانه الآخر «الطائر الخشبي» الذي طبع بعد سنتين^(١٨) والامثلة كثيرة في هذا المجال ..

ومن ابرز الامثلة «التخلي عن الامتدادات» قصائد فاضل العزاوي ، وان هذا المتقطع من قصائده الاولى بالمقارنة لآخر ما نشره في ٣١-١٢-١٩٦٩ يعطينا صورة الفرق بين ما كان ، وما عليه شعر العزاوي .

قال في قصيدة «الغد وحده لا يموت»^(١٩)

«نجمة الماضي تمص النسغ من أشجارها الخضراء، والعنمة

تبقى

تبيس الازهار في اغصانها الجرداء في الريح .. لتلقى

(١٨) سنتناول في فصل خاص في القسم التالي من كتابنا هذا . ديوان «نخلة الله» في مجال الغربة والحزن المكثف كذلك ديوان الطائر الخشبي وقصائده الجديدة المدورة .
(١٩) مجلة الادب العراقي العدد الثالث ١٩٦١ ص ٦٠-٦٥ .

بذرة مهملة في الحقل لا تنمو ولا تورق غصنا
 لا تضيء العين لكن كي يقول الناس غنا
 ان نقش الزمن الراحل حي يبعث الرعب بقلب الناس ،
 كي ترتفع
 الراية في المذبح ، في الهيكل ، كي ينسج ابن الليل للاخت
 رداء يستر الشهوة فيها .. والغسق
 وهي تلقي نهدها الصارخ للذئب .. يعيد القصة الخالدة
 الايات في جوع العرق» .

حتى يقول في المقطع —٦ الختامي من القصيدة ذاتها :

«موجة تأتي وأزمان تموت
 وغد يشرق بين الموت والميلاد صستا
 هو قلب الشعب لن يعرف موتا
 هو لن يسكت حتى في الدجى ترتفع الراية
 في ميلاد انسان جديد » .

اما في قصيدته «ها أنذا أصرخ في شوارع الجزيرة العربية»
 فيختلف ليس في شكل القصيدة وبنائها المعماري، ولكن في مضمونها
 ولغتها أيضا :

« هبط البحر الى ملكتي • نهض الساحر في رأسي •
 جزري مقفلة • غابات تفرق في الماء : أنا العاشق
 رمل الصحراء على جسد العشب أمام الليل ، وفي امطار
 العالم •

نحن الشعراء المبتهجين الممثلين سلاماً ، نخرج
للنزهة في وادي المنفين ، نغني كالأطفال نشيدك يا
صحراء العرب المسجونه في الاحلام ..»
الى ان يقول :

« صليب الحب امام الفقراء • رأيت الليل
يهاجر في عين تنين
أيقظت رجالي • سافرنا في المطار الى أوطان الفقراء
فرأينا البحر امرأة حبلى • والمملك مجنون • بالسيف
يموت » (٢٠)

ومن تفحص مفردات القصيدتين ، وطبيعة التناول ، والغناء
القيمية في تناغم القصيدة الثانية ، الى جانب طبيعة المعالجة والنظرة
الى الاشياء ، نرى ان تحولات فاضل العزاوي ، لم تأت فقط ضمن
اطار النظرة الى العالم والكون ، بل والفرق في تيار قصيدة النثر ،
والشحظات السوربالية والاختلاطات الفكرية ، التي تعد ، مع «جراحة»
ما فيها ، ضمن اطار «الامتداد» المتأخر للفكر الاوربي والمدارس
الاوربية (السوربالية بشكل خاص) التي سادت اوروبا في مطلع هذا
القرن وأمتدت بقاياها -مبعثرة هنا وهناك- حتى واسط الستينات..
ثم ان شعر العزاوي يشكل «امتداداً» آخر - على مستوى الوطن
العربي - لشعر أدونيس وانسي الحاج وابي شقرا ويوسف الخال ..

(٢٠) مجلة «الف باء» البغدادية العدد (٧٦) السنة الثانية ٣١ كانون
الثاني ١٩٦٩ .

وهذا التيار كان قوي التأثير على شعراء آخرين كمؤيد الراوي مثلاً،
وعلى أدباء آخرين . كما كرست له مجلة «الكلمة» نفسها ونشرت
قصائد النشر بحماس غير طبيعي (٢١) . . الا ان ابرز من بدأ هذه

(٢١) ثبت هنا مقتطفات من ثلاث نماذج نشرتها مجلة «الكلمة»
باعداء متفاوتة :

نفي قصيدة «اشخاص في فيزياء الجسد» المنشورة في العدد
٢ - ٦٨ ص ٢٥ يقول مؤيد الراوي :

أملأ أن أظن الزيارة فضاء

أملأ أن لا تكون دولة

أنتظر . أنتظر . أنتظر زيارة المطر

بعد

سقوط

الأصابع

مع

الرمز

داخل : فنية الليل

انتظر زراعة المعاطف والوفود الأجنبية

لأقوم بعملية تركيب بسيطة :

اجمع نفسي والعائلة . انتم العائلة والتأكيد معنا

ويقول حميد المطيعي في «براءة القتل» ، مجلة الكلمة العدد ٥

١٩٦٩ وهي : «الى نزار قباني» :

انتحل راياتكم ، وأقرأ سورتي كالاولين

مهرج يفتح كتاب القراءات

كما الزمن الذي دار

لصوت الوجوه المقنعة ،

سمات العصر القصيرة ، وللارض صوتها

مدارها انتحل لغة الهاربين

حزام هذا الفرس الطريد من بيتي ،

بشدني ، تدور كواكب الأنهر ، فباشتمة الإباء

«الصرعة» المهندس قحطان المدفعي وهو رسام أيضا ، وذلك في كراسة الشعرى «فلول» حيث وزع كلمات قصائده بشكل هندسي استعمل فيه الفرجال والمسطرة ، وكانت اشكال القصائد هندسية محضنة ..

اما الاتجاه الآخر من الشعراء الشباب الذي لم يتخل عن أسلوبه وطرائق تناوله ، وظل امتدادا لشعر الخمسينات ، للنفس الرومانسي والواقعي ، المزيج بالثورية ، والذي طور امكاناته بشكل واضح فابرز ممثلة محمد سعيد الصكار في ديوانه «برتقالة في سورة الماء» الذي كان أنيقاً في اختيار الكلمة ، مكثفا القصيدة لاقصى حدود التكثيف واضعاً كلماته في مكانها الملائم دون تفريط بالمعنى ودون أسراف بالشكل ، وثبت هنا النص الكامل لقصيدته «السقوط» (ص ٣٨ من الديوان) :

طغنا ، هذه جباهكم عصافير من القار وهذه مدن
تركض ، تركت خلفها مطرتي .
سنرى ، اي مغن صاح :
(كلمت غربة الحجر ،

غنيت هجرة الماء والزعر والنساء
اسير وطين حقولي زاد لأطفالي)

● وثالثة القصائد - الامثلة لأثور الغساني المنشورة في الكلمة
أيلول ٦٩ ص ٩٨ بعنوان «الحريق» :
(يا سادة !

رموز الوقت في المحطات
هناك النساء

يأتين بالرجال الباكين من القصائد القديمة
وقبل الرحيل يرسمن بالطباشير خطوط القتال ..

« في مسجد المدينة
ما عادت الآيات تعطي الامن والسكينة
لان خط الثلث والاهله
لان كل جملة
دبجها بخطه ابن مقله
طاشت غداة انتزعوا يمينه

♦♦♦♦

كتابة الآيات مسارية
يا ضيعة المدينة» البصرة ١٩-١-٦٧

ومن الضروري ان نبه لدلالة «الماء» في شعر الصكار ، في
عنواني ديوانيه «امطار» و «برتقالة في سورة الماء» ، اذ يمكن ان
نقول ان العلاقة الاساسية - علاقة الرمز بالماء للرواء ولتضاده العطش
- تظل هي العلاقة الاساسية في الوحدة العضوية الحياتية للصكار ،
كحاجة ، يظل ينشدّها الشاعر وكبديل لواقع قاحل يحاول ان يسلاّه
بالخشب حتى ولو عبر اختيار اسم طفلة البكر «ريا» .. ويبدو ان
الصكار هنا ، هو «البرتقالة» التي ظلت المياه تتقاذفها من «الامطار»
وحتى صخب «السورة» .

ولو انتبهنا الى استعمال الماء كرمز في الشعر العراقي، فسنجد ان
له اكثر من دلالة عند بدر شاكر السياب وسعدي يوسف وزكي
الجابر وعبدالرزاق عبدالواحد وليعة عباس عمارة ، وغيرهم من
الشعراء الذين ولدوا في القرية العراقية ، أو نشأوا في الريف قبل

انتقالهم الى المدينة .. ثم ان نقل دلالات الماء من قبل الشعراء الشباب ، ذات تأثير ، في تركيب قصائدهم ، فبعضهم نقلها تقليداً ، وبعضهم اعاد نفس استعمالها لدى شاعر آخر ، وعلى العموم فأن شعر هذه المرحلة الستينية كثر وشاع فيه استعمال الماء في القصيدة العراقية !

اما الشق الثاني من هذا الاتجاه ، الذي لم يتخل ولم ينبذ الامتداد لكنه لم يتطور التطور المنشود فمن ابرز مثليه رشدي العامل والفريد سمعان .. ، والفريد في مجموع دواوينه ، تطور بمقدار ، وأن ابرز ما قدمه في ديوانه «اغنيات للمعركة» ذلك التشكيل الثوري وغنائية «الفدائي من الداخل» التي يحملها حس الفريد الثوري المتحس .. وشعر الفريد سمعان في بعضه امتداد لشعر الشعارات ، وفي بعضه الآخر امتداد لشعر المقاومة الثورية مع تداعيات وجدانية تتساقق هنا وهناك مع المد الثوري (٣٢) .

واذا راجعنا أولى قصائد الفريد المنشورة في اواخر عام ٥٩ نجد ان قصائده التالية هي امتداد لذلك المضمون اكثر حيوية وجمالية:

«شراعنا

يمزق الشباك

في مسيره الجبار ، نحو النور

يقهر الخطوب

(٣٢) صدر للشاعر عام ٧١ ديوان (عندما ترحل النجوم) وسنتحدث عنه وعن (اغنيات للمعركة) في قسم التطبيق من كتابنا هذا .

ويصرع الزوابع الهوج
وينأى

عن مرافىء الغروب

ويرتقى الامواج ، عندما تحاول الوثوب

ويصنع الكواسج المحمومة الانفاس بالمجداف

قبل ان تثوب

ليستحم مطمئناً

في مساقط الضياء والطيوب

ويلتقي

مع الشعوب

في نضالها الجرىء

عبر اليد والادغال والجبال ...» (٢٣)

ويعطينا هذا المقطع اكثر من دلالة على ما كان عليه شعر الفريد
سبعان وشعر اغلب الشعراء العراقيين من بدائية في التناول ، وثرية
ومباشرة وشعارية ... فلقد ظل شعر الكثير من شعرائنا يلهث وراء
ثورة ١٤ تسوز ٥٨ مجارياً الكتابات السياسية ... وفي بداية
الستينات ظهر اتجاه القصائد المكظومة التي تتحدث من الداخل
وتعقد شكل القصيدة بعد عام ٦٥ حتى جاءت نكسة الخامس من
حزيران عام ٦٧ فأدخلت الشعر في فلك موضوعات النكسة والمقاومة

(٢٣) من قصيدة «مع الشعوب» -مجلة الفكر تشرين الاول ٥٩
ص ٤٧ وقد وردت كلمة «البعيد» في النص المنشور ، ولا يستقيم
الوزن لذا نعتقد ان الصحيح عبد «اليد» ليستقيم الوزن والمعنى.

والنقد الذاتي ومراجعة النفس ، والفكر والانظمة والعلاقات .
وهناك جانب هام في عاطفة الشاعر العراقي . فلقد كان الوطن
ومشاغله أكبر حجماً من كل مشاعر الشعراء العراقيين فالمرأة رغم
احتلالها مساحة كبيرة في نتاج شعراء العالم ، لكنها لم تكن على
مستوى الوطن في تناول العراقي ليس بسبب مشاعر «اللاحب»
التي - يصورها بعض النقاد بأنها سمة من سمات الشعر الستيني -
وانا - هنا . اختلف في هذه المسألة ، مع هؤلاء النقاد . . اذ ان المرأة
شغلت حيزاً من مشاعر الشباب ، لان «الانسان التقدمي يظهر خلال
علاقته ببيئته ، موقعه تجاه وطنه والمرأة التي يحب، وحضارته وحضارة
العالم ، وتجاه اصدقائه واعدائه» (٣٤) .

صحيح ان الاصوات الجديدة التي ظهرت ما بين ٦٥-٦٧ ،
٦٧-٧٠ تميزت عن سواها بعباء خاص ، ولكن ظلت «المرأة والوطن»
تشكلان دالتين ليس في شعر الرجال ، حسب ، بل وشعر الشاعرات
العراقيات . . فقد قرأنا لشاعرات عراقيات امثال صبرية الحسو في
في ديوانها «الفر في شوارع بغداد» ولحياة النهر ، ولسلافه حجاوي
(وهي فلسطينية وزوجة الشاعر كاظم جواد) ، . . الى جانب نازك
الملائكة في «شجرة القمر» . . اما لميعة عباس عمارة فقد واصلت
مسيرتها منذ «الزاوية الخالية» و «عودة الروح» حتى «اغاني عشتار»
وفي هذا الديوان ظلت لميعة عباس عمارة امتدادا لشعرها ولنفسها

(٢٤) تمارا موتيليفا : التطور الثوري في الادب والفن - مجلة الادب
السوفيتي ل ٢ - ١٩٦٠ .

الخاص ولنعمومة تناولاتها ، حيث امتزج الحبيب بالوطن والحياة^(٢٥) .
 اما آمال الزهاوي التي توزعت مشاغلا بين الشعر والصحافة
 والسفر فقد كان ديوانها الاول «الفدائي والوحش» الذي صدر عام
 ١٩٦٩ ذا لغة خاصة ليست بالنعمومة المعتادة في شعر الاخريات ، بل
 كانت لغتها حادة ومجابهة ، وقصيدتها ذات بناء معتقد^(٢٦) ..

لقد ظلت آمال تغزل حزنها الخاص الذي تفجر في المنفى الاختياري
 الذي اوجدته لنفسها وداخل ذاتها . وعبر روى الموت والتشاؤم
 فكان «الفدائي والوحش» صوتها الحار الحزين :

«اني اسأل كيف لم تنضج جراح الليل

طوفانا ؟

وكواسج الاعداء راسية

والبحر بين يديه كئيب من الاشياء»^(٢٧)

« ان تصوير الواقع في تطوره الثوري لا يعني التركيز على
 كفاح الجماهير من اجل التحرير ، حسب ، ولكنه يعني كذلك التصوير
 الواقعي العميق للتقدميين في عصرنا .. فالحركة العالمية التقدمية
 تسدنا بأناس ذوى تكوين ذهني واخلاقي لا يوجد في الآداب الماضية

(٢٥) صدر للشاعرة ليعة عباس عمارة ديوان جايد بعنوان «عراقية»
 عن دار العودة عام ٧٢ . وهو امتداد أيضا لشعرها السابق
 كما صدر لها عام ١٩٧٢ ديوان آخر بعنوان « ويسمونه الحب »
 بحمل ذات المعطيات .

(٢٦) ويتجلى هذا اكثر في ديوانها الثاني «الطارقون بحار والموت»
 الذي صدر عام ٧١ .

(٢٧) عن قصيدة «الصوت في قمم سليمان» ص ٧١ - «الفدائي
 والوحش» .

أو بين ابطال الرأسالية اليوم «لذا يظهر الانسان التقدمي في افضل الشعر الاشتراكي المعاصر - اراغون . نيرودا وناظم حكمت من قبل ، - خلال علاقته ببيئته وموقفه تجاه وطنه والمرأة» . لذا فسند عام ١٩٦٠ وحتى ١٩٧٠ ظل اغلب الشعراء يتناولون قضايا عصرهم بشكل او بآخر ، يتأثرون ويؤثرون .. فقد تحدث سعدي يوسف عن «التحري» و«القاء القبض» «ومعاناة» سالم المرزوق و«الاعتداء» و«الاسوار» و «الاغتراب» وعن «صور من باب الشيخ» و «عامل في الميناء» الى «مريثه الالوية الاربعة عشر» وأعقد قيم العصر .. كذلك فعل البياتي والسياب وبلند ، كما فعل الشعراء الشباب في تناول هذه المسائل من «تحري» لياسين طه حافظ ، الى «قضية هاملت المعقدة» لفاضل العزاوي ..

ومع كل ملاحظاتنا حول المرحلة والشعر فإن العراق قياساً الى الوطن العربي «ظل يتبوأ مركز الطليعة في هذا الميدان ، وعلى الرغم من ان تاجنا الشعري الجيد لم يزل يسيرا الا اننا نستطيع ان نعني بمقاطع رائعة منه حرية بأن تردد أصداء مسموعة على النطاق العالمي » - كما قال علي الشوك - مرة ولما يزل هذا التشخيص قائماً وصحيحاً حتى اليوم فإن «نهضتنا في الشعر أصبحت ذات مستوى عالمي ، وسرتقدم الشعر عندنا يعود في رأيي الى وجود تراث كلاسيكي جيد في الشكل والمحتوى ، فضلاً عن الاستفادة من التراث الانساني الحديث ، فليس مسكناً اطلاقاً أن يقال ان شعراءنا المحدثين لم يستفيدوا من التراث الموسيقي الفني في الشعر العربي

الكلاسيكي ولا من اثار شعراء الجاهلية والاسلام ، وحتى الجانب الموضوعي لم يخل من التأثير بالقديم فلنا تراث يرقى الى ايام ابي تمام والمتنبي ، والمعري وغيرهم ، واذا كان صحيحاً ان شعراءنا الحديثين قد جاؤا بشيء يستحق التقدير فأن من الحق أيضاً ان تأثير القدامى كان ذا شأن كبير عليهم (٢٨) .

ان هذا التشخيص يحتفظ بحيويته ، اضافة الى تأثير المقاومة ونكسة حزيران ، والتأثير بالآداب الاوربية كما قلنا . فالى جانب تأثير شعر المقاومة - بعد النكسة - في خلق قصيدة الفداء لدى شعرائنا ، فان استقراء التراث والرجوع اليه ، ألهم العديد من القصائد العراقية . كما جاءت محاولة «التنظير» لمنهج شعري وفكري «البيان الشعري» جزء من طموح «ريادي» قام به الشباب ، ولكن لم تكن نظرتهم متكاملة الى الشعر والعالم ، وعدم استقرارهم على نظرية علمية مرشدة ، لم يتح لهذه التجربة ان تنمو وتتكامل .

كما ان الرجوع الى الماضي والتعبير عن تجارب الكبت السياسي والعسف والکظم شكلت سمة من سمات المرحلة ، الى جانب بقاء أصوات أصيلة في ميدان الكفاح ، عبر الشعر ممتدة الروءيا في المستقبل كبلند وسعدي والبريكان ك «قصائده التجريبية» المنشورة في مجلة المثقف العربي العددان ٨ ، ٩ - ايلول - ت ١ ١٩٧٠ والقصائد كلها موءرخة عام ١٩٦٩ .

(٢٨) على الشوك : نحو افاق جديدة - مجلة المثقف العدد ٢٣-١٩٦١

١ - في السقوط الجماعي
دموع الحب جاهزة ومختومة
بأنواع القوارير
عيون الله في كراسة التشريح مرسومة
دم الاحبار ممزوجا بأصناف من الخمر (ولا يكشف عن
سر المقادير)
خلاصات من الاحلام -
في صورة أقراص، شراب : حقن في الدم، تحت الجلد.
اصوات الصراخ
مسجلة لمن يرغب
مجانياً
فخذ ما شئت من سوق الاساطير.»
يوفي قصيدته «عن الحرية» يقول البريكان :
« دعوتوني لاكتشاف قارة اخرى
معا . وأنكرتم عليّ روءية الخريطة .
أؤثر أن أبحر في سفيني البسيطة
فإن تلاقينا فسوف تحسن الذكرى
* * *
قد متمولي منزلاً مزخرفاً مريح
لقاء أغنية
تطابق الشروط .

أوثر ان أبقى

على جوادي وأهيم من مهب ريح

الى مهب ريح •

* * *

جئتم بوجه آخر جديد

لي ، متقن حسب المقاييس المثالية •

شكراً لكم • لا اشتهي عيناً زجاجة

فماً من المطاط

لا أبتغي إزالة الفرق • ولا أريد

سعادة التماثل الكامل •

شكراً لكم • دعوه يبقى ذلك الفاصل

أليس عبداً • دعوه يبقى ذلك الفاصل

ليس عبداً في الصميم سيد العبيد ؟ »

وفي قصيدته «اتتماءات» يقول :

«على المشهد

اسمر نظرتي • لكن لي حلمي

ولائي هو للاجمل والابعد » •

وهذا الرفض للاحتواء المزيف ، ورفض «تطابق الشروط»

والتأكيد على بقاء «ذلك الفاصل» يعني الكثير لشاعر رفض حتى

النشر — وهو أبسط مقومات أدامة العلاقة بين الشاعر وجمهوره —

في حين انه شاعر يعي بدقة كبيرة ومتناهية كل حرفيات وتقنيات

قصيدته التي يكتب :

« في بعض قصائدي المبكرة وما بعدها ، وردت صيغة الماضي على نحو يضيف صفة أسطورية على الحدث : - خرافة روح - ١٩٤٨ وغيرها ، كما غلب سياق الحضور المستمر على قصائد أخرى مثل الباب الكبير - ١٩٤٩ . وكثيرا ما ملت - باطنيا - الى السياق المتغير - مداخلة الازمنة او المراوحة بينها - كما في مطولة - اعناق المدينة - ١٩٦١ . وربما جربت بصورة استثنائية ، الجمل الساكنة - الخالية - من الفعل - لتجسيم لحظة روحية : - قصيدة ساكنة - ١٩٦٩ . وطالما حاولت ان اعبر عن تجارب تجري في أبعاد زمنية حقيقية ، وعندئذ تفقد صيغ الافعال دلالاتها الزمنية الخاصة ، أو تكاد وتشتبك في خلق ايقاع لا نهائي يشبه ان يكون حلما أبديا - الثلاثة - ١٩٦٢ - حارس الفناء - ١٩٦٩ وبعض هذه السياقات مصمم أو ملموح مقدما ومعظمها - يظهر - في مسار التعبير وغالبا ما يبدأ الشاعر تلقائيا ، وينتهي الى اكتشاف اسرار اللغة الشعرية ، وهو في ذلك مدفوع بضغط مشاعر تتطلب التجسيم . والذي أود قوله ان الخصائص التعبيرية الثانوية لها دلالاتها ومواضعها وهي تخضع لشروط الشعر الداخلية .. ان الظواهر التعبيرية مرتبطة بتجربة الشاعر وطبيعة هذه التجربة وليست مهارات .. وبسجرد عزلها عن سائر العناصر تفقد خواصها .. واعتقد ان المناخ الروحي لشعر الشاعر ، والخصائص الفنية المميزة في صورتها المتكاملة هي اهم ما يستحق الالتفات لان كل

شيء آخر يمكن أن يفهم في ضوء التمثيل الكلي لجوهر فن الشاعر وهذه مهمة لها شروطها • « (٢٩)

وإذا كانت مناقشة الشاعر البريكان لمهمة اللغة الشعرية عنده، أخذت هذه الجدية في الرد على ناقد أساء فهم فن الشاعر ، فأن هذه الاضاءة تعطينا صورة النماذج الراسخة في الشعر العراقي لدى البريكان - وهو من الرواد - واستمرارية ذلك في تجاربه في اواخر الستينات ، أيضاً ...

في حين اوشك ان يغيب شاعر مثل حسين مردان ، عن الساحة، لولا ديوانه «طراز خاص» الذي منع دخوله وتداوله في العراق، ومع انه انجز ديوانا آخر لم يطبعه بعد ، لكن مردان اتجه الى الصحافة والاذاعة بكليته ولم يقدم في اواخر الستينات ما يعد تقدماً شعرياً .. ومع أن الفترة الاخيرة من مرحلة الستينات اضاءت اسماء عدد من الشعراء الشباب كحميد سعيد ومالك المطليبي وسامي مهدي وعبد الامير معله وخالد علي مصطفى .. فقد شخصت المرحلة شعراء شباب واعدين كخالد الخشان وفوزي كريم وخالد يوسف ومحسن أطيّمش ، ومحمد علي الخفاجي وعلي جعفر العلاق ، .. وبضعة شعراء في المحافظات كمصطفى عبدالله وحسين عبداللطيف وشاكر العاشور (في البصرة) وارشد توفيق ومعد الجبوري (في الموصل) وشعراء آخرين هنا وهناك ، .. كانت لمساهماتهم مردوداتها في

(٢٩) محمود البريكان : (رد الشاعر على مقالة الاحتكام بالاسرار المنشورة في العدد الثالث من مجلة الشعر ٦٩ .

النقاش وفي حجم العلاقات الادبية والسياسية وفي حجم النشر .. الى جانب اسماء استمرت في النشر كالصكار والفريد سمعان وحسب الشيخ جعفر وتركى الحميري وسلمان الجبوري واخرين كما نشر حسين جليل قصائد متفرقة ، وجمع قصائده الاخرى في ديوان صدر عن وزارة الاعلام .

اما الشاعر صادق الصائغ الذي نشر عدة قصائد «جسدية» مختلطة بفيزياء وكيساء وخرائط الجسد وشكل تركيب قصائد موءيد الراوي ، فهو اكثر الشكليين - انهماكا - في بناء قصيدته، وفي الاستعمالات اللغوية المتحدقة و «محاولات» التوغل داخل «اللغة» و «المفردة» حتى ولو كانت ناتئة ومنفية (قصيدته أنشودة الكركدن وغيرها ..)

اما الشعر الكلاسيكي «بريد العودة» للجواهري الكبير بعد «بريد الغربية» هو بعض عطاءات هذا الشاعر الكبير المنشورة في تلك المرحلة ، وسواء ظل الجواهري يتفاوت في المستوى بين قصيدة واخرى فإنه سيظل كبير شعراء العربية العموديين ، كما يظل الشاعر السيد مصطفى جمال الدين مع المع شعراء العمود المبرزين في هذه المرحلة (٣٠) .

(٣٠) صدر للجواهري عام ٧١ «ايها الارق» وهي تحتوي مرحبا ايها الارق « ويا نديمي » كما صدر له « خلجات » عام ٧٢ ودسي مجموعة قصائد لم تنشر من مجموع خمسة آلاف بيت لم تنشر من شعر الجواهري . الى جانب طبع كامل شعره بمجلدات واجزاء صدر منها حتى تموز عام ٧٤ ثلاثة اجزاء عن وزارة الاعلام .

* * *

وكما يظل «سر أغنية الشاعر هو السر الذي خلقه الحب فيه وتحروراً، فالخلق حرية» - كما يقول والاس فاولي - (٣١) فإن شعراء لم يتخلص من الازمة بعد .. لانه لم يطرح شاعراً متكاملًا من الشعراء الجدد ، ولد في مطلع الستينات وتعلق في آخرها .. وكما يقول سماني يوسف «نظل ثمة أزمة يلاقيها الشعر الفصيح تعود الى اللغة التي تبدو للناس «متفهمة» رغم محاولات التبسيط المخاصة ، وهذا واقع تاريخي لا نختلف عليه . مع اختلافنا على سبل حل الازمة الناتجة عنه ، ..

اننا نسعى - يستطرد سعدي - الى وثائقية في شعرنا . ان «الوثائقية» التي وصلنا اليها ، باهتة . مزدراة . على مستوى محلي، صفات شعبنا الخاصة ، عاداته وتقاليده والوانه ..

ان «الكوسوبوليتية» خطرة تزحف على شعرنا ، الشعر الحر خاصة : واسبابها تعود كما أرى الى الانعزال» عن الشعب والى التأثير بالقراءات الاوربية ترجمة او بالنص الاصلي ..

كما ان رحلة السنوات العشر أسقطت شعراء تحولوا الى بحث التراث او النقد الادبي او الصحافة او الصمت او الانزواء وهذه أخطر سمة من سمات المرحلة الا وهي : عدم التواصل والاستمرار في حين تحرك شاعر مثل مظفر النواب من موقع «الشعر الشعبي الحديث»

(٣١) والاس فاولي : عصر السريالية ترجمة خالدة السعيد - بيروت

والرسم والغناء ، والى موقع «الشعر الفصيح» بل والشعر المسرحي،
فأنتج العديد من القصائد ذات النفس البدوي الصاخب ، نشرنا له
أولى قصائده في الصفحة الادبية التي كنا نشرف عليها في جريدة
«صوت العمال» بعنوان «المهر العندم» ثم نشر في مجلة «مواقف»
قصيدته «كتابه في دفتر الماء» ، وانجز مسرحية شعرية بعنوان
«الشاعر ليس» «استيراد» وقد كتبها سنة ٦٩ وثبت جزءاً منها في
مقدمة ديوانه الشعبي «للريل وحسد» والتي يسنحنا مظفر من خلالها
لغة جديدة وحادة :

الصوت ١٠ : كم يتعذب ؟

الصوت ٩ : من قال ، يبقى حياً في الايام

من يبقى حياً يتعذب

ليست مثلك أو مثلي

تسكنه الراحة

الماء يعذب في الساحة

اعطي أوراقاً ،

فسحها

اعطي أوراقاً أخرى فهو الماء

حتى يأسوا

فهو الماء

صوت الشاعر : يا كل الايام اجتمعوا

يا كل الجوقات اجتمعوا

الليلة يعرفني حزني
الليلة يعرفني الشك القاتل
في انبي
وسياتي المكتوب بكلكامش ..»

مع ذلك فإن هذا المقطع او غيره لن يعطينا الصورة المتكاملة
عن شعر مظفر الفصيح الذي فيه القصيدة العمودية ، ذات البناء
الصعب القريب الى اجواء المتنبى ، وابي تمام (في السيف أصدق
أنباء من الكتب ..) ، والمفرقة في التجريد والقريبة الى اجواء
ادونيس وقصيدة النثر .. مع ان قصيدته «المهر العندم» تعطينا دلالة
الرجوع الى التراث الكلاسيكي العربي بوضوح ..
واخيرا فإن السبعينات ستعطينا شعرا أكثف وأغزر وستعطين
شعراء من طراز أكثر استقرارا واستيعابا لتجربة الانسان وأكثر
امتدادا في التاريخ والفداء ، وجأ للتخطي والتجاوز ، والتخلي
عن سليات وهزائم السنوات الماضية .. وسناقش في الفصل القادم
أبرز الاراء التي صاحبت التقييم النقدي لهذه المرحلة .

● اشـارات :

لقد لجأ اغلب شعرائنا الى النشر خارج العراق بسبب ظروف
النشر عندنا وغياب الحريات الديمقراطية ، .. وقد كتب اخرون
قصائدهم من السجن ، ونشر اخرون في «الآداب» و «المعارف»
البيروتيتين وغيرهما .. وتعذر على العديد طبع دواوينهم ، وطبع
آخرون بعض شعرهم في كرايس كما جد العامل ، وعبدالامير

الحصري . وعبدالرزاق حسين . . أما الاغلب الاعم فلم يستطع نشر الكثير من قصائده لا في المجلات ولا في كراريس او دواوين ، لذا فإن التقييم يظل محددا بأطار المنشور من الشعر . .

كما ان تداخل عنصر التفاعل بين شعراء الوطن العربي يلعب دورا في اغناء شعرنا المعاصر . . فهناك من الشباب في سوريا شعراء مروا بنفس التجربة ، بشكل او بآخر . كسمدوح عدوان وفواز عبيد وفائز خضور . واجأ بعضهم الى الصمت فترة كشوقي بغدادي وكتب اخرون قصيدة النثر والمسرحية كحميد الماغوط ، ولم تصلنا اغلب اشعار بعضهم كعلي الجندي وكما ان لبنان ظل صوت الشعر اللبناني خافقا فقد التهمت الجامعة د . خليل حاوي ، واصدر حبيب صادق وفوءاد الخشن دواوين لم تصل الى القراء العرب بسهولة . .

وفي حين مات صوت انسي الحاج ويوسف الخال وجباعة «شعر» و «حوار» شعرياً وظل أدونيس في قمة هذه المجموعة يعالج عبر «مواقف» قيمه الشعرية والسياسية ، وظل واحداً من ابرز شعراء القصيدة الجديدة . مع اختلافنا الايدلوجي معه . . ، اما نزار القباني فقد واكب طبيعة الظروف ، وتناول في شعره المرأة الى جانب النقد الذاتي وتعرية اسبابه الهزيمة ، وبعد «منشورات على جدران الارض المحتلة» التي أضعها في قمة شعره السياسي خلال تلك الفترة ، تأتي «يوميات امرأة لا مبالية» مبضعاً جديداً يشترط شعر الوجدان أما احمد عبدالمعطي حجازي وشعراء مصر الذين توزعوا بين المسرح والصحافة كصلاح عبدالصبور وعبدالرحمن الشرقاوي ، فأنهم لم يلغوا اصواتا غاضبة جديدة تبلورت بعض عطاءاتها في تلك المرحلة

كامل دنقل وعبدہ بدوي ومحمد مهران السيد ومحمد عفيفي مطر
وحسن توفيق .. الخ •

كما ان شعراء فلسطين خارج الارض المحتلة لهم اسهاماتهم
الجليلة ايضا ، ابتداء من معين بسيسو ، الى الشعراء الشباب كأحمد
دجور وخاند ابو خالد ومي صايغ ..

كما يظل صوت الشاعر السوداني محمد الفيتوري متفرداً
وموءثراً في مرحلة الستينيات ..

وكما لا نلغي من خارطة الشعر نتاج بعض شعراء المغرب الذين
حالت الظروف دون ايصال قصائدهم أو تواصل شعرنا لهم ..
واية دراسات لنماذج الوطن هنا ، أو في أي قطر عربي تشكل
مساهمة في اضاءة جزء من ارض الشعر العربي الخصبة المعطاء ..
وحسبنا هذا موقف ادانة ضد الاسوار والدول ودور النشر والرقابة
ءاجهزة القمع التي تحول دون هذا التواصل المنشود ..

« العبقريّة هي صبر طويل »

« بلزاك »

« ان الفرضية ليست واقعاً »

« ديدرو »

④ - بلياد جديدة .. أُم ماذا ؟

يقيناً ان فترة السنوات العشر (١٩٦٠ - ١٩٧٠) وتداخلات
«ما قبلها وما بعدها بقليل» لا يمكن أن تهمل في بحث معطيات
الواقع الشعري العربي في العراق • وتنتأجه المنظورة وغير المنظورة
آنيًا •

واذا كانت لفظة «بلياد» اللاتينية - هي بالاصل تعني «الثريا»
- كما علمنا - ثم اطلقت مجازاً «على كل مدرسة شعرية موءلفة
من سبعة شعراء مشهورين» ، فليمت الشهرة وحدها تخلق البلياد

الشعري بل التعللق والعبقرية الشعرية ..

ويقينا ، ثانية . ان السنوات العشر لم تخلق بعد «عبقرية شعرية» — في مجمل عطاءاتها — لم تخلق الا روعية شعرية مندمجة بسغامرة صاحبها . أو عطاءاً شعرياً ، تخلق عبر كد وسعي تجريبي .. لم يتخذ بعد خصائص وأبعاد «المدرسة» الشعرية بكل ما في ذلك من قوانين وانجازات ..

مع أن طموحنا في أن يكون للشعراء الشباب في العراق ، مثل هذا الانجاز الكبير ، طموح لا يخالجه شك . ولكن الافتراضات التي وضعها بعض الزملاء النقاد والكتاب لمرحلة الستينات ، لم تخل من مبالغة في تقييم حجم الواقع الشعري حتى ان بعضهم ذهب الى ان شعر الشباب يشكل «انعطافة جديدة رائدة» تنبئ عن انتهاء الجيل القديم لحركة الشعر الحر ، فكراً ومضوئاً وإيقاعاً ولغة !

وخطورة هذا التقييم تكمن في انه يسهم في قتل النزوع الى المعرفة وتطوير القدرات الخاصة بما يحقق لها — على مدى الكد المتواصل والمراس المشبع بالبحث والمتابعة — الوصول الى مرحلة متطورة في التجربة الشعرية ، تحقق ، أيضاً ، انجازات في القصيدة العربية ، وتسهم الى خلق «انعطافة جديدة» حقاً ولان حجم التصور النقدي لدى البعض ، لم يعتمد الدقة العلمية في تحليل المرحلة وعطاءاتها ، فقد سقط في «الافتراضات» حتى حسبها «واقعة» لا يمكن نكرانه ! ..

وهنا يكمن الخطر الجدي في هذا التصور الخاطيء .

ان التنوع والغزارة في الشعر العراقي الجديد ، وتعدد الاصوات ، لم تستكمل صفة الشمولية في الفن الشعري ، ولم تخلق الصفات المشتركة التي تبلور «اتجاهاً» أو «مدرسة» أو «انعطافة جديدة» ، ولم تحدد ملامح وخصائص متبلورة ومشاركة لجيل «ابداعي» كما بلورت مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، جيل الرواد في القصيدة الحديثة - مثلاً - . فلقد اختلفت دون شك الحساسية الشعرية للفنان ، من جيل الى جيل كما اختلفت النظرة والروى . اذ حين يسكن الخوف واللا استقرار جسد العراق يتأثر بالتالي جسد القصيدة الجديدة ، جسد الحساسية الشخصية للشاعر . فالاحباطات، والتناحرات، و «لا وحدة» المواقف وتبعثرها، ولا مركزية العسل ، ابعدت الاستقرار عن مرافق الشعراء . . من هنا خلقت تلك الاسباب والعوامل وغيرها ، حساسية ادبية فردية متفاوتة الدرجات في التوهج أو الانطفاء وهذه الحساسية الفردية اُرتبطت عضوياً بحالة الوطن ، حالة العالم ، حالة الانسان والعصر

عموماً .

وهذه الحساسية الشعرية جعلت الشعر العراقي الجديد، يتجاوز «الاساليب الرزينة» التي تميزت بها تناجات الربع الاول من قرننا ولغاية أواسط الاربعينيات - على وجه الخصوص - .

وهذه خاصية اولى ساعدت في عدم خلق «بلياد» جديدة في الشعر العراقي خلال مرحلة الستينات .

صحيح ان الاحباطات والتمزق والخوف من المطاردات ككل

الحالات النفسية والاجتماعية التي تواجه البشر . تخلق ناتجها داخل أفكار وصور وأحاسيس وأشكال التعبير لدى الشاعر ، وتتجلى في أثره الشعري ، لكن هذه الحالات تختلف في مفرداتها ، وفي جوهرها العام عما تعرض له الشعراء بعد الحرب العالمية الثانية ، والتي كانت هزات واحداث الاربعينيات - الى جانب الحرب - قد خلقت رنيناً وتذبذبات خاصة في وجدان وحساسية شاعر الاربعينيات انسجبت على وضع القصيدة وشكلها ومعناها الفني . وطريقة ادائها ، حتى استقرت وتوضحت خصائصها ..

لكن بنية القصيدة عادت فتغيرت ، عبر تغير شكل الحساسية ، الشعرية في اواخر الستينات . وبسبب طبيعة الظرف الجديد الذي لا شك بأنه يختلف عن الاربعينيات ، كما ونوعاً ، محلياً ، وعربياً ، وعالمياً ، مما أثر ليس في شكل حساسية الشعراء ، حسب ، بل وفي «هدف الكتابة» أيضاً .

واذا كان من صفات الشعر العربي الجديد في العراق ذلك الغموض الاشراقي ذو المسحة الصوفية احياناً و «رفض الخارج من خلال الانكفاء على الداخل» و «التوغل في المبهم والغامض للثرب من التحديد والوضوح» .. فأذن طبيعة مواجهات الانسان لشاعر للقوى الداخلية والطبيعية: في مجتمعه قد اختلفت هي الاخرى عما كانت عليه في الاربعينيات من هذا القرن .. فهل كان الغموض تعويضاً ، أم اتحاداً صيباً بالاشياء ، لدى الشعراء الشباب في العراق ؟

أظنه كان تعويضاً عن كل محاولة واضحة في مجابهة القوى والاشياء والاحداث ، خاصة ازاء ذلك الشعور من القلق الذي ركب الشاعر — الفنان من شعور الآخر بأنه مهدد في هذا العالم أو ان شيئاً ما قد NSF في داخله افقده القدرة على التوازن من الخارج .

ومع ان المبهم أو الغامض اذا أحسن استعماله فإن ذلك ليغني — دون شك معمار وشكل القصيدة الحديثة .. اذ كما يقول بول فاليري : «المبهم انما هو بالضرورة ما يشعركم بالاشياء شعوراً عتيقاً جداً ومن يحس بأنه متحد اتحاداً صيباً بالاشياء عينها ، ذلك ان الوضوح لا يعود موجوداً بعد الغوص عدد اذرع تحت السطح»^(١)

ان من الجوهرى . والمفروض ، أن يستلك الشعر « ارادة ان يقول ما «سكتت» عنه «اللغة الدارجة» كيلا لا يسقط في هوة المجهول وتتبدد كل الاشياء الجميلة التي حاول صنعها » .

وهذه المحاولة . نشأت في داخل رغبات الشعراء الشباب .. لكن التمرس والقدرة التقنية ، والمكنة على امتلاك هذه الارادة في القول ، ليست مهمة سهلة ويسيرة عند التطبيق العملي .

فإذا كان الشعر العراقي الجديد قد تحرر من «المنطق الخطابي» وتحرر حتى من «الايقاع» والوزن والقافية لكنه فقد ، بأحيان كثيرة «حرارته» وبدلاً من ان تحافظ القصيدة على وحدة البناء . ونسو الفكرة حاولت على يد الشعراء الشباب — «الافلات من المنطق والتسلسل» وهذا ما اسقطها في «الابهام» والدوران حول الصور.

(١) بول فاليري : افكار رديئة ص ١٥ .

والمحاور التي لا تعطي مدىً لانتفاخ القصيدة بل تدفع مقاطعها الى الانشطار الاميبي، حتى ليكاد ينفصل المقطع عن الآخر دون عناء . ومع توفر المادة «اللامحدودة» التي يمكن للشاعر استغلالها ، ومع ما يبدو عليه «العالم الشعري» من اختلاط بسجانية جمالية ، اكثر جرأة وامكانية في التناول من اي عمل مسرحي او روائي . (يحتاج الى مادة منسقة ومحدودة ترغمه على السعي في اتجاه واحد) فأن السقوط في التجريبية دون تركيز النتائج ، أضر بشعراء عديدين ، فلم يبلور لهم اتجاهاً أو يخلق عندهم ملامح متأصلة . — فأذا كان «الشعر يصبو أن يكون حياً» . واذا كان الشعر الحديث مبنياً على «اعتقاد» و «الممارسة الشعرية بحث عن حقيقة خفية يجهلها الحس السليم» ، واذا كان الشعر «مغامرة معرفة» ، واذا كان الشاعر الجديد لا يرى « فائدة من أن يعبر الا بالشعر عما يمكن ان يعبر عنه بالثر . . . فإنه يريد للشعر ان يقول ما يمكنه وحده ، ان يقول ، اي ما يستعصي على منطق اللغة الدارجة» (٢) فقد وجدنا ثمة اعراضاً واضحة في الشعر العراقي الجديد عن تلك «الخطائية» و «الرومانسية» التي سادت الشعر العراقي طوال النصف الاول من القرن العشرين ، بل حتى بداية المتينات لحد كبير . . فلأن الشباب العراقي ، لم يتوفر لهم سكن في عالم منسق أو متناسق ، بسعى ان الظروف التي احاطتهم ، سياسياً واجتماعياً ، ومعاشياً ، لم تعد منطقية وبالتالي لم توجد «منطقاً منسقاً» يتعامل مع عالم «غير متناسق» اذ ان من

(٢) الانجاهات الادبية في القرن العشرين : البريس ص ١٣٤ .

يعيش في عالم يصعب تحديد «اليقين» فيه ، ويصعب تحديده الا بالمشكلات التي يطرحها ، فالشاعر يرتاب في المنطق ويرتاب بكل ما يحيطه • ولقد جازف الشباب العراقي فجربوا صيغاً وأساليب ، رفضوا بها «المنطق المتناسق» فتفاعلوا مع «لغات» لانهم ، كانوا يشعرون بكونهم يجرون في ساحة سباق ، عالية الضجيج ، وبأنهم «امام رهان متجدد أبداً» هو العمل الشعري المعاصر •• لذا خاطروا بالتعبير ، فأصبح الشعر «مخاتلة» أو «تسرداً» أو «نضالاً» ضد اللغة البشرية التي تجني على صاحبها مخاطر التعبير عن الانفعال او الحقيقة فيجد الشعراء البديل في اللغة الشعرية •• «ذلك ان قاعدة اللعب في العصر الحديث هي : انما الشعرى هو مالا تستطيع اللغة الشعرية التعبير عنه » (على حد تعبير اليريس) •

من هنا تنبعث الصيحة في النضال حتى ضد اللغة ، احياناً ، بل وتتجاوز ذلك بأن تكون «ضد الشعر» نفسه حتى •• وما جرى في العراق من محاولات التنظير لشعر «ضد الشعر» ، ليست صرخة عفوية بل انها صرخة يأس من العالم الذي يحيط بالشاعر ، ••

ان جنوح بعض الشعراء الشباب - ومن يجيد فهم لغة أجنبية على وجه الخصوص - للانغماس في فرح وحشي عبر أنهماكات القراءة الاجنبية والتأثر بها حد العشق ، لم يدفع بالشعر العراقي الجديد ، لان يجد سيغته المشبعة بعطر الارض • بل وجد - عند البعض شكله المزوق بساحيق مستوردة !

فهل كانت اللغة الشعرية تعبيراً عن الاصالاة المتفردة ، لشيء موجود في اعماق وجودنا ؟

كلا .. في أكثر الاحيان ..

لقد ذهبت مقولة (مالا رمية) هباءً في محاولات البعض استيحاءها ولو سراً .. فلقد قال مالا رمية في جواب لمجلة «فوغ» عام ١٨٨٦ «الشعر هو التعبير باللغة البشرية ، وقد ارجعت الى ابقاعها الاساس ، وايقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود ..»

اذ ببساطة ، لم يكن في الظروف المحيطة بالشاعر العراقي ، اية معان غامضة لمظاهر الوجود .. فقد كان الوجود عياناً وشاهداً لا يختلف اثنان في تشخيصه ، وتشخيص ظاهراته وطبيعته ، من يمتلكون وعياً لقوانين المجتمع ، ووعياً للعصر والانسان .. وهكذا كانت القصيدة الجديدة - لدى بعض الشعراء الشباب - قد تأثرت بشطحات أوربية قبل ان تستكمل بعدها الخاص المتأصل في أرض الواقع .. ودخل الرمز ، المبهم ، الشعر العراقي ، وكان «بيان الرمز» لمورياس قد علق في واجهات مكتبات البعض .

لقد أكد «بيان الرمز» (عام ١٨٨٦) لمورياس بأن مواضيع الشعر من صور وافكار وعواطف ليست الا «الظواهر المحسوسة الهادفة الى تمثيل تجانساتها السرية مع الافكار الاولى» (٣) . ولكن «التجانسات السرية» لم تتحقق ، ولم تمثل من

(٣) نشر البيان في الفيغارو عدد ١٨ ايلول ١٨٨٦ ، انظر الاتجاهات الادبية في القرن العشرين للبريس .

خلالها «الظواهر المحسوسة» بل جاءت تأثيرات القصيدة الجديدة في العراق ، حتى بالمذهب «الاشراقي» التصوفي ، الذي تعلمنا بأن «العالم المنظور ليس الا صورة لعالم سرى تجهله العلوم والفلسفات والاديان العلنية التي لا تدرس ولا تكشفه الا العالم المنظور» !! وبذلك سقط أصحاب الدعوة الى «الشعر ضد الشعر» في تناقض فاضح ، بين الادعاء بضرورة خلق منهج علمي وبين التأثر بالشطحات الاوربية ، وبالتشبه برامبو ومالا رمية ولوتريامون وغيرهم ممن (بلياد) الشعر الفرنسي .. واذا كان — يقول البيرس — الشعر لدى «رامبو ، بودلير ، مالارمي ، لوتريامون» في اواخر ١٨٧٠ لا يكمن في «البيت» أو «الغنائية» أو «الطرافة» بل في «اشراق» لحمته استفزاز الفكر والحساسية الساعين وراء المطلق^(٤) من وجهة نظر «انبياء الشعر» هؤلاء ، فلأنهم قد ظهوروا في «عصر عاقل حكيم ، عصر برجوازي صغير اكثر منه برجوازيًا ، عصر المذهب الوضعي ، والمذهب التراقي في ميدان الشعر ، وعصر كونت دي ليل في الشعر ثم عصر سولي — برودوم وفرانسوا كوييه» . واذا كان الشعر الحديث في فرنسا «ايمانًا بعالم مجهول» فأن هذا الواقع انسحب — بعد كل هذه السنوات — على العديد من شعراء العراق ، فأن هذا «الايان» «قديم للغاية» ولقد كان القرن التاسع عشر كله مشبعًا به «اذ نجد ان اصل عالم «انبياء الشعر الفرنسي» ذاك — مالا رمية ورامبو ولوتر يامون وبودلير

— هو «نفس أصل المتصوفين»^(٥) .

ففي أوربا جاء هذا الوعي بالشعر ولغته الجديدة نتيجة بحث وتعسيق للروايات ، أما في العراق فجاء نتيجة لهات سريخ خلف أدونيس الذي ما زج بين السريالية والمذهب الاشراقي في بعض شعره ..

(٥) انتشرت في اواخر القرن الثامن عشر شيعة كبيرة الاهمية في المانيا هي شيعة « الاشراقيين » نجد في اصولها الاولية فكرة الاتصال بالروح ومذهب الادريين والسيمايين (نسبة الى السيماء اي تحويل المعادن الى ذهب ، ؟ واتباع «وردة الصليب» (وهو اسم شيعة من شيع الاشراقيين في المانيا اخذت سمها من اسم جمعية سرية في العصور الوسطى ، اي ان الاصول الحقيقية ترجعنا الى بنابيع الانسانية مروورا بدين الاسرار والمعارض في اليونان لدين ابولون وهو اله النور عند اليونان) ومرورا بأورفيوس وبالتقاليد — غير الرسمية — لليهودية . ان المذهب الاشراقي يمثل نقطة الاتصال المناسبة لانه يفسر من جهة اولى الشعر الفرنسي — الراهن — من خلال المذاهب الرومانطيقية . ويتصل من جهة ثانية اتصالا لا انقطاع فيه ، بكل التقاليد السرية في الماضي ، وهذا المذهب انتقل الى فرنسا عن طريق المحافل الماسونية ، وهو مع السيمايين انتج الرومانسية الالمانية اذ ان هذه التقاليد المتناثرة المتبددة والمتعددة الاشكال (انفكسر بالسيمايين وبالتطهرين — وهم شيعة من شيع الهراطقة في العصر الوسيط لاقت اضطهادا كبيرا — ولشعراء التروبادور (وهم الشعراء الجوالون في العصر الوسيط ممن تأثروا بشكل خاص بالشعر العربي الاندلسي الغنائي) وبالاتصال بالارواح في نمارة ق ١٨ «عقدة» ومركز الاشعاع في المذهب الاشراقي الالمانى ، .. ان هذا المذهب لم يكن مجرد شيعة ، ذلك ان انتشاره كان واسعا .. (المصدر : البريس — المصدر السابق ص ١٤٠ . ١٤١ ، ١٤٢ .

ان الحلاج وجلال الدين الرومي وابن عربي والسهورودي ورابعة العدوية، وغيرهم أتتجوا شعراً، ومؤلفات عديدة بينت أنهم اصحاب «مذهب وطريقة» وهم في اعتقادي ، اقرب للبحث عن صياغات جديدة في الشعر العربي المعاصرستلهم «الاشراق» والصوفية عموماً، لتمازج بينها وبين «السريالية» وتستخلص شكلاً فنياً أو مدلولات، تغني المضمون الجديد للقصيدة ، فأن الرجوع الى التراث العربي، اكثر واقعية ومعتولية ، من ذلك التأثير السريع اللاهث بالسطحات الاوربية .

لقد اتجه بعض الشعر العراقي — يقول جبرا ابراهيم جبرا — بعد وفاة بدر شاكر السياب في اتجاه السطحة التي يصعب التنبؤ، بحتمية ادراكها هذه الرواية ، فالكثير من الشعر ينتصه التجميع النهائي في بوءة تتسلم انعكاساته وتطلقها مسوراً متوحدة، متوقدة الاشعاع. فالتجربة التي بدأت — في اوائل الخمسينات واستمرت حتى منتصف الستينات ، مسرعة نحو هذه البوءة — مصابة بضرب من الالهات . ربما يكون من قبيل التسرع ان نحكم على خفاءه في اللحظة الراهنة، (٦) .

فإذا كانت هذه الصفة — التأثير بالسطحة الاوربية — قد أثرت على بعض الشعراء الجدد. فأن ذلك قد حقق توجهاً نحو عالم لا علاقة لمعطياته المباشرة بالماوجهات التي كان لابد للشعر العراقي ، كيما

(٦) مجلة الكلمة — العدد الرابع (خاص بالشعر العراقي المعاصر) مارت — اذار ١٩٧٠ ص ٥٥-٦٢ .

يتأصل في تجارب هؤلاء ، الشباب ، من ان يتناولها بدل تلك الهروبية المدعية والمرتدية «ثوب» التجديد ، خطأ ، والتقليد و «الاقْتباس» ان اردنا الواقع - واذا كان الشعراء الشباب قد تصوروا حجم تجربتهم بأكبر من حجم الواقع فقد ساعد على ذلك ما كتبه بعض النقاد دون الاحتكام الى اصول حقيقية في التحليل . واحكام دققة في استخلاص النتائج .. وسأعرض هنا الى اراء ثلاثة نقاد كتبوا في عدد خاص من مجلة كرست للشعر الجديد . لتبين الارض الحقيقية التي يقف عليها هؤلاء الشعراء ، والنقاد : معاً .. لقد لخص جبرا ابراهيم جبرا بعض النقاط التي دار حولها شعر السنوات الاخيرة بـ :

١ - «المنلوج الدرامي» ما زال مستمراً وبقسوة - وهو - في الغالب . منلوج مغضب يقسو على الذات بقدر ما يقسو على الآخرين ، فالروءيا معضها مثقلة بالكآبة والاعتراب والافتتالاع والرفض . ولعل هذا هو السبب في ان معظم الشعر ينطلق من الخارج الى الداخل بأصرار وعناد لا بالعكس ..

٢ - الشاعر يوءكد دائماً على «فذاذاته» ولكنها فذاذة حزن وفي النهاية فذاذة تمرد ، حتى الغموض هو غموض متتد يريء الصيح ولكنه يعود الى الهس لانه يعي الا فائدة من رفع العقيرة في عالم يسد آذانه عنه .

٣ - «الرؤيا الفدائية» التي اتسم بها شعر الخمسينات واوائل الستينات مستمرة أيضاً ، روءيا الشهادة والبطولة تلازم الكثير

من جيد هذا الشعر ، وتمده بعصب من القوة يبرر وجوده .
 ٤ - ان الشعراء الجدد اجمالاً «يعرضون عن الاسطورة» (ردة فعل لاغراق الخمسينات واولائل الستينات فيها) ويؤثرون «الرموز الشخصية» ولعل المتعمق يجد عددا من الرموز المشتركة في هذا الشعر (هي على الاغلب الكنايات المستهلكة التي تجيء الشعراء عن طريق الموءثرات الخارجية . وهذه الكنايات ككنايات الاقلاص والابحار والزوارق والاشرعة وما اكثرها ! هي اضعف ما في هذا الشعر، هناك رموز مشتركة اخرى مشتقة من الموت والمقابر (تستعمل مازوكياً) !

٥ - الشعر الذي ساد الوطن بعد حزيران ٦٧ هو ما كتبه شعراء الارض المحتلة ، فهل ثمة مجال للمقارنة بينه وبين ما نظم في العراق من شعر في الاعوام الثلاثة الاخيرة (٦٧-٩٧٠) ؟
 في شعر الارض المحتلة ثمة حب جارف عنيد رائع تتسازج فيه المرأة والارض والانسان والثورة ، يندر ان تشاهد مثله في أي شعر آخر ، وهو أقرب في روحه الى شعر الخمسينات واولائل الستينات (ومتأثر به الى حد بعيد) الحب جزء من صلاية التحدي والصدود .
 اما في شعر الشباب - هنا - فالارض تكاد لا تبين . الارض كالكتير غيرها يلفها ضباب يكاد لا ينحسر ، ويبحث فيها الشاعر عن دفء لا يجده ، والمرأة اذا بانث أبداً في هذا الشعر ، فهي خطف من شهوة وشبق ومرارة (ومن الطريف ان الشعر الحار العاطفة ، حيث للحب ان يثير كوامن النفس والفرح لا يكتبه اليوم في العراق الا الذين

تخطوا عتبة الثلاثين، في شعر الشباب لانجد اشارة الى الحب، الا وهي مرفقة بالاشارة الى السخط او القرف) غير ان الشعر الذي يخاطب الشعراء به الفدائيين يعود الى تلك الحرارة التي تندمج فيها المرأة والارض ، بالجراح ، انها اللحظات التي يخلع الشعراء فيها عنهم المرارة والحداد .. »

واذا كان جبرا قد أوجد خصائص معينة . أو أواصر بين قصائد الشباب وعموم الشعر الجديد ، فإنه لم يصل الى نتيجة تدفع الى التفاؤل ، اذ لم يتعلق حتى في بعض الاسماء التي أثنت عليها. والتي وجد في شعرها «جذوة تتأجج» من يقف متطاولا شعراء الحسينات من الرواد ، فيقول : «لعل السبعينات تتيح ذلك» ، لكن السبعينات جاءت بأصوات جديدة شابة : حميد الخاقاني، نبيل ياسين، عبدالجبار الدوري ، محسن اطميش ، جليل حيدر ، وليد جمعه ، عباس البدري، عبدالكريم كاسد ، كاظم الحجاج .. الخ ..

اذن فحلقة التوالد والتكاثر لما تزل نشيطة في الارض الشعرية العراقية . اما نجيب المانع فيلتقي في تشخيص المرحلة مع بعض نقاط جبرا : اذ ان الستينات – في رأيه – كحقبة هي «على الاغلب استطرادات للحقبتين اللتين سبقتهما ، فما شيده السابقون بدر السياب وبلند الحيدري وعبدالوهاب البياتي ونازك الملائكة وسلاح عبدالصبور قام اللاحقون بأجراء ترميمات عليه ، وبناء غرف اضافية او اثبات ازهار جديدة في حدائقه او اعادة الديكور ..

ولكن هناك – يوءكد المانع – «بين شعراء الستينات من يسكن

وصفهم ببناء هيكلي جديد مع ديكور جديد مثل مدوح عدوان وأمل دنقل ومحمود درويش وسميح القاسم ..» (نلاحظ هنا ان الاسماء التي استشهد بها المانع ليست عراقية) •

عن هوءلاء يقول المانع : «انهم يبحرون في ظلمات الوجود العربي في سفن جديدة في كثير من اجزائها» •

في حين نرى جبرا يعتبر شعر الارض المحتلة هو ابرز شعر المرحلة . تأثراً الى حد بعيد بشعر الخمسينات واولئ الستينات ، اذن فأن «السفن» التي صنعها المانع لهوءلاء من «اخشاب» عراقية. في منظور جبرا •

اما الخصائص التي يميز بها المانع شعر المرحلة فهي «التلقائية» و «الانسياب» والسخرية العذبة والغضب المقتدر تعبيرياً والذي يجعله خلافاً : اندام الاختناق والحشجة فيه ، والتلوين الدرامي للفناء وتنوع النبرة لا من حيث البحور الشعرية انما من حيث رسم الصورة وإيقاع الاحساس ..» فهناك — في رأي المانع — « مغنون جيدون يلعبون على وتر واحد في حنجرتهم ، ولكن المغني الذي يستعمل أوتار حنجرتة كلها هو الممتاز» •
• ولكن هل وجد هذا المغني الممتاز ؟

نعم ان نجيباً يتحدث عن الغموض أيضاً فيقول : « غير ان منهم — أي الشعراء الشباب — من يصعب عليه التدفق المنساب سائراً بهدى فكرة مضللة عن ماهية الغموض .. فهناك ما يمكن ان ندعوه اغراء الصعوبة وسهولتها ، نعم فأن من السهل ان يكون المرء صعباً ..

وإذا كانت الصعوبة غاية تقصد لذاتها فهي لا تتناسب مع «نقاط الانطلاق» التي يصدر عنها عدد غير قليل من شعرائنا وقصاصينا ولامع «الروحية» التي يتناولون أمور العالم بها .. هم يحملون روحاً شعبية وقيماً تريد ان تعاق القضايا الكبرى للناس البسطاء ، لكنهم يناون عن الناس «بأستقرائية الغموض» الذي يكون في بعض الادب قشرة خارجية » .

اذن ، ماذا أبقى المانع للخصائص التي ذكرها في البدء ؟ انه هنا ينسف «التلقائية» والانسياب وانعدام الاختناق والتلوين الدرامي للغناء على الاقل ، الى جانب ما وقع فيه الشعراء أنفسهم من تناقض بين اصولهم ونقاط انطلاقهم ، وبين تعبيرهم وشكل هذا التعبير . فأن اتجاه الفنان العراقي نحو «الغموض الاوتوماتيكي» سببه — من وجهة نظر المانع — «تسطح الحياة العراقية» .. فعن طريق التهويلات التركيبية والصورية والتنازعات الكلمية يريد الفنان ان يخلق عالماً آخر يمتلك ابعاداً أعمق من الحياة المعاشة التي يضطرب فيها بين مفهومين مبسطين للغاية هما : الظلام والنور ، الكراهية والحب ، السواد والبياض ..»

وطبعي اننا مع اتفاقنا مع المانع حول وجود هذه «التهويلات التركيبية» «والصورية» وهذه «التنازعات الكلمية» ، بل وجود التنظيرات الدموية ، أحياناً .. فليس يعني هذا «تسطح» الروئية الى هذه الحياة . من ثم فأن الاسود والابيض ، تخطاهما الشاعر الجديد في تناولاته ، ولم تعد الامور بهذه الحدية ، كما

كانت في العهد الملكي المباد ، ومن ثم فأن شعباً وحياة اجتماعية بمثل التلون والعمق - حد المأساة أحياناً - يحتاج الى التوغل فيه ، توغلاً متواضعاً ، فأن هذا الشعب الذي ابتلى بالاستعمار والجهل والفقر والمرض والرجعية ليس شعباً «هامشياً» وليس شعباً «سطحياً» من هنا فأن الحياة العراقية ، هي بالنتيجة صورة البنية الاجتماعية والاخلاقية والنفسية وناتج موروثات وتقاليده عتيقة ومتجذرة لهذا الشعب. الى جانب ناتج التأثيرات العصرية والحضرية . وان نضالات شعبنا وما اعطت للحياة العراقية من ملامح حادة . متوغلة ، من اوضاع طبقية ومواجهات وتحديات ، لتعطي الدليل على ان الاديب العراقي ، والشاعر بالذات . اذا أراد ان يحصل على مادته «الشعبية» العتيقة ، فهو يستطيع ذلك بمجرد ان يتحرك ، وألفن التشكيلي كذلك القصص العراقي ، تزخر بما يوءكده هذا العمق .. ومن هنا فالشاعر سعدي يوسف والشاعر رشدي العامل وشعراء آخرون حين تناولوا موضوعات شعبية من البصرة حتى باب الشيخ ومن «سالم المرزوق» حتى «صند وادي» لا يعني ان الحياة العراقية لا تمتلك غناها الخاص وعمقها . وتداخل الوانها ، بل العكس .. صحيح ان «الحياة العراقية» والاسباب التي أوجدتها ، تركت في العلاقات العراقية هذه الحدية بين اطراف السياسة والتعصبات القبلية وما شابه .. لذا كان «المهجاء» و«الجوع الى الخصب» من موضوعات الشعر العراقي الحديث بوجه عام فقلت قصائد «الحب» ولربما كتبها - كما تصور جبراً - من تجاوز الثلاثين فقط !

ومن قصائد «السخط» ما كتبه البياتي في «النبوءة» :

يا ايها الابواق

يا بهائماً في السوق

قلت لكم : عليكم مسروق

لكنكم نفختم في البوق

قلت لكم :

احس في الهواء

رائحة الطوفان والوباء

لكنكم شهرتم السيوف في وجهي

واسرستم خيول الصلف العرجاء

نفختم اوداجكم

يا ايها الضفادع العمياء

شربتم البحار

وانحسر التيار

سرقتم كنوزي المخبوءة

لكنكم لم تسمعوا بقية النبوءة

وها انا في السوق

اضرب في السياط حافي القدمين

عاريا مشنوق (٧)

(٧) راجع ديوان البياتي (عيون الكلاب الميتة - دار العودة - بيروت ص ٩١ .

وفي شعر البياتي يضع الشاعر نفسه في طرف المعادلة : دائماً .
حيث يكون طرفها الآخر : كل الآخرين والعالم والاشياء .

ويبدو البياتي في شعره ، غالباً ، وكأنه المضطهد الوحيد في
العالم ، فالمخاطبة في شعره تجسيد «الانا» حادة وصارخة : مقابل
«الآخرين» ، انطلاقاً من كون الشاعر يلخص الشعب والامة، ويعارض
كل المعوقات التي تحقق الفرح «فهو» «يطلق النبوءة» التي لم
يستمعوا لها ، و (هو) بعد ذلك وبسبب عدم سماع بقية النبوءة من
قبل «الآخرين» (يضرب في السياط حافي القدمين ، عارياً مشوقاً) ..

ولو نظرنا الى ظروف ونشأة القصيدة - الساخطة - وازمانها
لتعرفنا بشكل واضح على مواقف البياتي من السلطة كرمز للعسف
و ضد كل سلطة تحاول ان تحو وجوده الشعري والانساني لذا يضع
نفسه طرفاً في معادلة يكون طرفها الآخر كل الآخرين ، والعالم
والاشياء ، كما قلنا .. يقول البياتي :

« لو انني عمدت في دكان فلسفاتكم ، في ايما دكان

قصائدي - لو انني كفرت بالانسان

لكان لي بساط ربح النار

ونهب الامير

والبرق والفراشة الزرقاء والفدير

لكنكم - يا ايها الذباب في وليمة الغالب ،

يا ثعالب الهجير -

حاشيتي

لكنني المفلوب

فوق صليب كلماتي ، أبداً مفلوب » (٨)

الى جانب ذلك «فهجائيات» البياتي و «لاحبه» و «جوعه الى الخصب» تسترجع مع الهرب من الوضوح المانوي ذي البعدين في حياتنا الفعلية الى الغموض الاتوماتيكي» - يقول نجيب المانع - هذا الغموض الاتوماتيكي «الذي لا يحتوى على اكثر من بعدين» على ان هناك استثناءات في افضل اشعار بعض الشباب ..

اذن فالهجاء في الشعر العراقي ليس سمة عامة بالمعنى الدقيق لكلمة «سمة» ولكلمة «هجاء» .. اذ ان قصائد بلند الحيدري وسعدي يوسف والسياب ويوسف الصائغ وعبدالرزاق عبدالواحد - مثلاً - محملة بالحب ومشبعة بالخصب الانساني كذلك العديد من قصائد رشدي العامل وآخرين ..

ويمكن ان نقول ان «السخط» و «السخط الثوري» - بالذات - من سنات القصيدة الجديدة ، كما هي امتداد للقصيدة الخمسينية . ومن الخطاء تعميم ظاهرة «الهجاء» عند عبدالوهاب البياتي كسمة وخصيصة ، غير دقيقة ، في القياس الاخير والعام .. وللأسف نجد ان بعض النقاد يعمسون الجزء على الكل ، فطراد الكبيسي - مثلاً - يسقط في العديد من التناقضات في مجمل آرائه واحكامه عن فترة العشر سنوات الشعرية، موضوع البحث، ..

فهو - مثلاً - يسقط في مبالغة وتضخيم ما يرى من «شطحات»
تجريبية لم تستقر بعد ، فهو يقول :

«يشهد الشعر المعاصر في العراق اليوم ، تحولات «فنية»
«فكرية»^(٩) تنبئ عن ميلاد «انعطافة جديدة رائدة» تتوافق
و «التحول الفكري والحضاري» الذي يسر به عالمنا اليوم (كما تنبئ
عن) «اتهاء» الجيل القديم لحركة الشعر الحر : فكراً ومضموناً
وايقاعاً ولغة ، في اطار الصورة الذي لا بد منه ، وفي معاجم اللغة
التي تولد مرة واحدة والفكر الرومانسي الذي تولد اساساً من
التوترات العصبية التي ولدتها ظروف الحرب الكونية الثانية»^(١٠) .

وطراد هنا يناقض نفسه - في نفس المقالة ص ٢٢ - حيث
يقول : « ان هذه المرحلة التي يمر بها الشعر العربي والعراقي
خاصة ليست امتداداً لمرحلة سابقة ، كما انها ليست «بدعة» على غير
مثال ، والرجوع الى أوليات كل واحد من شعراء هذه الفترة يوءكد
تجذره .. واذا صح ان حركة الشعر الجديد بعد الحرب العالمية
الثانية نشأت تطوراً - على رأى اغلب الرواد - في الشكل واللغة
والايقاع والصورة ، عن اشكال الشعر العربي لتستوعب افكار
وهوموم الشاعر آنذاك ، وليعبر عنها بأنطلاقة وواقعية ووضوح ، فإن
حركة الشباب هي الاخرى «وليدة» نفس الدفوع والغاية ، فهي

(٩) التأكيد بالاقواس مني - م -

(١٠) طراد الكبيسي : شعر الشباب العراقي المعاصر - مجلة الكلمة
العدد الرابع اذار ١٩٧٠ ص ٣٢-٨ .

تمرد فكري وتمرد في وسائل الاداء : أي ان الاستجابة والانسجام بين عنصري العمل الفني الاساسيين استجابة واردة والاعتراض الذي يرد حول هذا الشعر بأنه «غامض» «ومعقد» اعتراض مصدره الاساسي ألفة واعتياد على التقاليد الشعرية التي ثبتتها حركة الشعر الحر طيلة ما يقارب العشرين عاما ، وهي تقاليد على قدر كبير من الوضوح والتقدير والواقعية ، فالذي ينظر بعيني السياب والبياتي أو نازك مثلا يستحيل عليه ان يرى قدر النقد في ضباب الحركة الجديدة !» ومنذ البدء يطرح طراد حكماً خطيراً وهو «انتهاء الجيل القديم لحركة الشعر الحر» وطراد ادري من غيره بأن جيل الرواد لم ينته ، ولما تزل عطاءات بعضهم متجددة ومغتنية على الدوام ..

وطراد وقع في تناقض آخر ، فبين ان يعطي - بشكل مجاني - صفة «التحولات الفكرية والفنية» لشعر الشباب ، ويعتبرها «انعطافة جديدة رائدة» وبين اعتبارها غير واضحة المعالم لانها تقدم الاستحالة على النقد لان يروا صفاتها ، لان «النقاد» كما يفترض طراد ، تستحيل عليهم هذه الروية «في ضباب الحركة الجديدة!» ثم ان الجيل الجديد - يقول طراد - «يحاول اعادة بناء اسس الشعر : فنياً وفكرياً ، وفق منهج فلسفي وتأزم حضاري جديد » .

وانا اسأل : اين هو «المنهج الفلسفي الاصيل» وما هي معطياته؟ لقد اعتمد طراد في هذا الحكم على ما كتبه فاضل العزاوي في «المنار الاسبوعي» رقم ٦ لجريدة المنار العدد ٣١٦١ في ١٨ أيلول ١٩٦٥ ص ١٥ والذي قال فيه :

« لقد انتهى الجيل القديم سواء في الشعر أو القصة ، علينا ان نحاول اليوم ، من جديد ، اعادة بناء اسسنا الفكرية وتطلعاتنا الادبية عبر فهم فلسفي أصيل ومعاونة حضارية تستطيع تفجير الطاقة الموجودة في دماءنا » ! ومع ان هذا الكلام ينطوي على كون الغزوي يبحث عن فلسفة بديلة ، فإن هذه الدعوة أو هذا الادعاء ينطوي على روح جديدة وتخليات ، تدفع الغزوي الى التخطي بين التأثيرات الفنية والفكرية (من الاشراقية حتى السورالية) الى جانب محاولة «نصف العالم» عبر روعى هدمية تتناول على كل التراث الشعري العربي ، وبضمنه الشعر الحديث ، يقول السيد فاضل الغزوي : ..

«وكل ما يحاوله الشاعر العراقي اليوم هو تقليد روحية واسلوب شعر بدر شاكر السياب – مثلاً – أو أوديس أو نازك دوان ان يدرك ان ما حاوله هؤلاء لم يكن سوى محاولة رومانتيكية بدائية ساذجة لتجاوز ثقل مئات السنين من الشعر الخطابي الذي لم يعد قادراً على مواصلة الحياة في هذا العالم الديناميكي ذي النزعة الفكرية » ..

ولا ادري كيف يجيز الغزوي لنفسه – من بعد طراد – التأكيد على هذه الاحكام الغارقة في المبالغة والتهويل ، وكأن أدونيس لا يمارس ضغطه «الفني» على فاضل الغزوي بالذات وشعراء اخرين أو كأن بدر السياب «بدائي ساذج ليس غير» !.. لم يمارس هو الآخر ضغطه على طراد الكبيسي الشاعر في ديوانه «اوراق التوت» وعلى غيره ، حد التأثير الواضح ..

واذا كانت هذه الادعاءات ، خرفية سرعان ما تتعرض للكسر

لأنها لم تتشكل من مادة أصيلة وقوية ، فأُن الاستنتاجات التي يخرج بها العزاوي وطراد تأتي هي الأخرى ضعيفة ولا تستطيع أن تواجه وتصمد ..

فما هي هذه « الظروف الموضوعية والحضارية » المشابهة للماضي؟ ان طراد يضع « التشابه » في ان « الشعراء الجدد يستفقدون انسجامهم مع الجو الاجتماعي المحيط بهم ، لهذا تراهم يندفعون الى تطوير اعمالهم لتقوى على حمل تطلعاتهم الأدبية ومعاناتهم الحضارية المستجدة » .

ان اي متابع لظروف العراق يجد ان الستينات تختلف فسي الطبيعة السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية، عن الاربعينيات، بشروط زمني حضاري ، وبسرحتين تختلفان عن بعضهما : الاولى : مرحلة الحرب العالمية الثانية وكون العراق تحت السيطرة الاستعمارية والقواعد الاجنبية ، وهناك بالمقابل نهوض الجماهير في وثبة كانون عام ١٩٤٨ وما لحقها ..

اما المرحلة الثانية : فهي مرحلة الاستقلال والتحرر ، ثم انتكاسة ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ، ومن ابرز ملامح اختلاف المرحلتين ان القوى الوطنية في اواخر الاربعينيات والخمسينيات كانت متضامنة في ساحة الكفاح على المستويين العملي (النضالي) والثقافي .. من التظاهرات والاضرابات حتى المواقف المشتركة وتشكيل الجبهة الوطنية ..

اما في الستينيات فأُن الصراع بين القوى الوطنية كان على أشده — وهذا مما غذا اليأس في العديد من الشباب — لحد التجاوزات

والاغتيال والعنف ..

ثم ان الفارق بين وعي المثقفين والشباب بعد نكبة عام ١٩٤٨ عربيا ، يختلف عن وعي الشباب المثقف بعد نكسة حزيران ١٩٦٧ لذا فإن حركة الشباب وآفاقها (ومنها الثقافة) في الاربعينيات تختلف تماماً عنها في الستينات .. ومن «بذور» حركة الشباب ، يرجع طراد ، اسبابها الى عوامل ثقافية مكتسبة تأثراً بتيارات عالمية هي :
— ارهاصات فكرية موضوعية تتصل بالظرف الذي يعيشه الانسان العربي وتتعلق به مضموناً وفكرياً

— وهي تشل من وجهة نظر أخرى — «امتداداً» هارمونياً وتصوراً دراماتيكياً وتجسيداً باللغة والتراث ولكنه متطور ومعقد عما عهدته او اعتنقته الحركة الشعرية الجديدة منذ بدايتها حتى أوائل الستينات •

وطراد ، يسقط من جديد في تناقض آخر ، مع ما جاء في أول كلامه من ذكر «للتحولات الفنية والفكرية» ومن كون شعر الشعراء الشباب يشكل «انعطافة جديدة رائدة» •

وطبيعي ان الانعطافة ، والريادة ، والجدة ، والتحولات الفكرية والفنية ، المفروض ان تكون نتائج اعمال وافعال شعرية ذات خصائص واضحة تتشكل عبر الظاهرة ..

ولكن الناقد الكبيسي لا يشير الى اية خصائص او افعال شعرية متكاملة كيما تكون أحكامه رزينة ومعقولة وتعتمد على شريحة واقعية ، .. فعلى العكس يقول طراد : «ان الشباب لم يقل اغلبيهم

— بل جميعهم — الا أقل ما يريد قوله ، فتتاجهم ما زال قليلا ، وهم لم يرتقوا بعد الى أول عتبات السلم ، ولهذا يرى الدارس لهم ان يكون حذراً لان أي عطاء جديد يضيفه احدهم قد يكون نقضاً لكل احكامه » .

ونرجو أن لا تكون عطاءات الشباب «نقضاً» لكل احكام السيد طراد !

فهو ، في مجال آخر ، من نفس المقالة ، يعتبر الموءثرات والضغط «على شاعرية الشباب مستمرة .. وان تحديدها يساعد على تحديد معالم تلك الشاعرية أو الحركة» اذ ان «موءثرات الرواد قد اسبحت بحكم المعلومة او المحدودة امداءها على كل منهم .. اما الشباب فأن الدموع الواقعة عليهم ، وان كانت متعددة ، الا انها لا زالت مستمرة ، ولا ينكر ان تحديد الموءثرات والضغط على شاعرية ما ، او حركة ما يساعد كثيراً على تحديد معالم تلك الشاعرية او الحركة ..»

وهذا يعني ان السيد طراد الكبيري لم يستطع حتى الآن «تحديد معالم» تلك «الشاعرية او الحركة» بدليل تأكيده اكثر من مرة على كونها لم تتسع بعد بالوضوح وتحديد الاماد ، كما هو واضح لدى الرواد .. اذن يصعب في مثل هذه الحالة الوصول الى احكام لا تجعل من شعر الشباب «حركة» فقط ، ولكن «انعطافة جديدة رائدة» ! تنبئ عن «اتهاء الجيل القديم لحركة الشعر الحر فكراً ومضموناً وإيقاعاً ولغة» !

واذا كان الامر كذلك فمن الذي قال : ان هذا الجيل هو جيل التحدي !

ربما ولكن اي تحدي أو سخط لا ينتظم في جهاز ثوري. يصبح عملاً فوضوياً في الغالب ..

يقول طراد : «وقد قيل ان هذا الجيل هو جيل التحدي ، وانه رغم ايمانه بالاشتراكية ، يفصل بين الفن والاشتراكية وخاصة في ميدان التجربة السياسية» .

وهذا الحكم خطير جداً .. اذ ان شباباً من هذا الجيل يحق فيهم هذا الحكم ، في حين ظل آخرون يحتفظون بقناعتهم وايمانهم الأيديولوجي وصلابتهم المبدئية؛ وطراد والعزاوي، يقعان هنا في خطأ جديد — اذ اعتبرا هذه الحركة «تطلق من فهم فلسفي أصيل» وهي «تعيد بناء الاسس الفكرية والتطلعات الادبية» في حين ان اغلب شبابنا « يفصلون بين الفن والاشتراكية » فأبي «فهم فلسفي اصيل» هذا الذي يفصل بين الفن والأيديولوجي ، والفن والسياسة، عموماً؟! ثم لا اظن — قطعاً — ان هناك — حركة — اجتماعية او سياسية او فكرية او شعرية توءم بالاشتراكية ، تستطيع ان تفصل بين الاشتراكية والفن ، ... الخ .. الا في اطار الاتجاهات «اليسارية» الفوضوية أو الاندحارية اليايسة التي لا تكتمل روعيتها ولا روعاها . للحياة والكون وقوانين المجتمع ، وانها رغم ادعاءاتها «التقدمية» و «الاشتراكية» لا تملك سوى التعويض عن اندحاراتها وتخلياتها الفكرية والتنظيمية وتعبر عن الانهزام و «الهروب المانوي» — على

حد تعبير الناقد نجيب المانع الذي هو ادرى من غيره بأتجاهات
اصدقائه (العزاوي وغيره) وادري بفكرياتهم «الجديدة» ! كما ان
السيد طراد يعود ليقع في تناقض آخر ، اذ يوءكد «ان هذا الشعر
- رغم ان أقله عصري وجيد - الا ان هذا الاقل يعكس دون شك
بعض ملامح الحركة الشعرية الجديدة التي لم تنضج بعد كما قلنا .
وكما قالت مجلة «شعر ٦٩» ع (١) ص ١٠٤ ..»

ولست ادري كيف يجيز لنفسه ناقد كطراد الكيسي بأن يسي
شعراً لم ينضج بعد «حركة» شعرية «جديدة» .. ؟ اذ ان السقوط
في هذه الاحكام المتناقضة يضعف الموقف النقدي وبالتالي يضعف
الاساس الذي اعتمده - في الاستشهاد - والدلالات ..

وطراد يبني أحكامه العامة على عينات شعرية لا تشكل كل
جزئيات «الظاهرة» او كل جزئيات «الحركة» كما يدعوها - فيحدد
أهم الملامح الفكرية والفنية لحركة الشباب الشعرية بعنوانات :
«اللغة بين الشعر والفكرة» و «الاداء الذاتي والفكر المكظوم»
«التحاور الفكري وتقليب المرحلة» و «ملصقات العصر على جبين
الشاعر في البناء والشكل والايقاع» ، اذ تصبح اللغة هي «السقوط
في اللغة» عند بعض الشباب بينما «نجد لغة أدونيس - يقول طراد -
تتسع وتتكثر ، وتثقل بالرموز الوضعية والتأريخية والكونية في
اتشاء علاقاتها مع العالم السريالي احياناً » تنفرج اللغة عند الشعراء
العراقيين الشباب فتصبح «اللغة سقوطاً في اللغة» وتشكل «اللغات»
ومن يجوع «يشحذ حتى الكلمات» - كما استشهد طراد بقولـة

الشاعر خالد يوسف ، اذ ان اللغة عند خالد «من نحاس» وهي «سدى» مع ذلك فهو يكتب مناقضاً هذا بلغة محسوسة.. وان اللغة عند عبدالرحمن الطهنازي «هو شاعر شاب آخر» : «تتنفس بجو لا يمكن ان يقال عنه الا انه يزداد سراً ، وهي امتثال للفكر فيها روح الاشراق الحدسي ، والاستعارة الصوفية المطهرة ، كما في قصائد «سلاطين العجم : الانوار ، العودة الى طوق ، مخاطبة» اما عند سركون بولص - وهو قاص متمكن أكثر منه شاعر قصيدة نثر - م - م - ، فاللغة في اغلبها هي «استعارة للغة قصيدة النثر والشعر المنشور كما هي عند أنسي الحاج ومحمد الماعوط وتوفيق صايغ ، وجبرا ابراهيم جبرا» وان هذه المجموعة ، هؤلاء الشعراء يلتقون في نشاط العلاقات الجديدة بين اللغة والاشياء من حيث ان اللغة عندهم ، رفض للفواصل الزمنية والكونية - الشيئية - لغة تتصاهر مع نفسها او لغات تتخاذل وتتكامل مع الذهن مباشرة في اغلب الاحوال ..»

وقد نسي طراد ، ان أبرز هذه المجموعة ، واكثرها اهتماماً في التشكيل اللفظي ، وتضاد المبهمات ، هو صادق الصائغ (هو شاعر كتب القصيدة في الخمسينيات واستمر عليها . والذي يتميز عن غيره بمفردات واستعمالات يمارس فيها لعبة استبطان الشعر الاوربي الذي سبق ان مارسه (الرمزية ، التكعيبة : الظرفاء ، الدادائية ، والسرالية) وكما سبق لمؤيد الراوي ان قدمها على طبق جريدة «النصر» البغدادية ومجلة «الكلمة» قبل ان يغادر الى بيروت ليعمل.

خي صحافتها ..

وهذه «اللفظية» الشكلية في تركيب قصائد الراوي «لم تعد ان تكون مسألة مثقفين يتلهون بأضفاء صفة شرعية على اكتشافات شعرية ضئيلة ، ناقصة» (١١) .

ان كل حركة شعرية تلقي بنفسها نحو «ما لا يمكن معرفته» سرعان ما تسقط ، وتتبدد في آثار اقل طموحاً ، والمهم هو قياس تواجه الانسان والسر ، المهم هو ذلك الاثر الذي يخلفه الصراع — كما يقول البيريس — فثمة فرق بين اللغة الادبية الموءلفة من الاشارات ، وبين اللغة العادية الموءلفة من الدلالات ، — يقول جيروودو — .. ومن هنا فأن محاولة الوصول الى «صميمة» الرمزية و «الحلم» و«الانفعالات» لم تنتج في النهاية الا «شطحات تأثرية» من كل هذا الناتج المترجم والمقروء من الشعر الاوربي ، وبالذات من الدادائية والسوريالية ، وبعض قصائد مجلة «انكاوتر» المعروفة !

واذا كانت غاية بعض شعراء العراق الشباب «نسف» الشعر الحر فأن هذه الدعوة ، هي بنت الدادائيين الأوائل : «تزارا» «بيكا بيكا» و «أيلوار» منذ أن تشكلت اول جماعة دادائية في سويسرا اثناء الحرب الاولى ، فكان هدفها ان «تحرر الشعر» (هذه العبارة الموجودة في البيانات الشعرية منذ أعوام بعيدة) من آخر

(١١) هناك في البصرة شاعر شاب هو محمد صالح عبدالرضا توشك ان تكون اغلب قصائده مشابهة في شكلها ومضمونها ولغتها وحتى المفردات بقصائد الصائغ ..

رقابات الحسن السليم ، يقول اراغون : « لما كان دادا لا يعترف بالفريزة ، فلقد أدان التفسير سلفاً ، انه يرى ان علينا ان نتحرر من كل رقابة على ذواتنا » (١٢)

ان صادق الصائغ - مثلاً - خير من حمل تأثيرات الشعر الاوربي والتصق بذيول السورالية ، فأعتمد على نوع من «ميتافيزيقيا اللغة» انه احياناً يقف «مقطوف الدهشة» أمام استعمالاته اللغوية ، مقادراً الى «فرح حقيقي تحييه اللغة» في داخله ! .. والمساءلة في - تقديري - لا تتجاوز مساحة اللفظية في اكثر الاحيان . فالرفض الثوري - (الذي يدعيه الصائغ) - لا يتأتى من ازدواجية في السلوك ، بل تساوق تام بين التفكير وبين الفعل الحياتي والشعري وهذا غير متوفر لدى الصائغ على الاقل ..

فلقد خلقت السريالية عنده صفة «التعري» : ان القصيدة تريد ان تكون كلاماً عتيقاً عن طريق التأليف بين الكلمات من غير مجاملة ، وتجنب ، الانسجام والصورة المألوفة ، وعدم الاعتساف - حتى في لحظة الاندفاق - الا على الصوت الداخلي المتحطم لا على صوت المغني الوحيد النبرة المدروس «الرصين» ولقد احتفظت القصيدة لديه - من السريالية - بحس المغامرة وهاجس الرفض والحلم والاستعمالات الناتئة :

(١٢) لويس اراغون : الخطوات الضائعة ص ٧٣ راجع الاتجاهات الادبية في القرن العشرين ص ١٦٣ .

« دفنت في الفضاء

دفنت في منهدة الـ

و كنت مدفوناً هنا أيضا

في هذه المحارة الرحبة

دفنت مرتين آخرين

في داخل المبدأ ، في خارجه

ومرة

دفنت في جلدك يا جيلي « (١٣)

هذا الدفن «الحلي» المعلق بين الفضاء وبين «منهدة» المومس
و «جلد» الجيل و «المبدأ» و .. انه دفن ميتافيزيقي ، هلامي ، منشطر
على ذاته ولنتأمل استعمالات الصائغ الأخرى في المقطع الذي يلي
المقطع اعلاه :

«لاؤنا نسيئون كانوا معي

كانوا على اليابسة

انزعهم كانت خيوط المطر

يائسة

يائسة

انزعهم انهار منقوليا

انزعهم هناك

(١٣) من قصيدة «نشيد الكركدن» المنشورة في العدد الرابع من مجلة
الكلمة اذار ١٩٧٠ ص ١٢٦-١٢٨ .

تعبث في ازرار باسترناك «
 (ومما يدعو الى الغرابة ان الانسان
 ولنقل ماركس مثلاً ، وثلاثة حواجز اخرى
 هي الايكولاليا واليمين والبواكير ظلوا
 يبحثون عن ..
 اما العلاج فقد كان ذا شبه واضح بجاك
 فاشيه اذا نظرنا اليه من الجهة الاخرى
 وهذه هي الفكاهة في عالم الخيال .. الخ)

ا

ل

ن

ع

ا

س

انزع عني اندرع التاريخ
 يصبح الماريخ .. قبعتي
 لا يسأل الجند عن الاحذية
 لا يرطن الناقد عن ضرورة القافية
 امل ان ..
 - اش
 الكل مصلوب على الاسلاك
 والقدس في اعينه غافيه»

آمل ان

ازاء هذا التوزيع والتنقل بين المقطع الموزون ، وبين المقطع
 النثري ، وبين تقطيع الكلمة ، واستعمالات القوس الكبير والحوار .
 يقف الصائغ مندهشاً ازاء «تجربته» وعاشقاً لها .. لذا فهو يمارس

لعبته بشيء من الشبق ، والمرادفات . والتضادات . كيما يلفت النظر .
ولا يجعل القارئ سهل التلقي ، .. لانه يحاول الغاء الالفة في
مفردات قصيدته ..

يستمر الصائغ :

« وليتك تعرف ان دموع الفهد حنونه ،
وان الحيتان تتناسل بود . انا والله برىء
من غلاف الرصاصة المستعملة ، برىء
من داود ومزاميره ، لقد ربطت
مصري بالكبريتك ، لانني اءلس .. تانثت
هكذا يا ابن العشيرة »
ابحر في ذاكرة الحيوان
ابحث عن كهف وعن انسان
انتزع القسوة
من اندرع الاخطبوط
من يد صيني وروسي ولاتيني
احجز بين الله والشيطان
يقال اني ذكر الكركدن
وانني ابن القرش
وانت ؟
هل قلت انا انسان ؟ »

هذه المغامرة الشعرية ، وهذا التعري الذي يرتدى قناعهم صادق الصائغ عبر اللغة واللفظة وتشكيلات القصيدة ، هي صورة اخرى من « تعلق اولئك الهارين من المعتقدات ، بأذيال الشعر » فالشعر في عرف هؤلاء ومنهم الصائغ ، هو « لغة فوق اللغة » أما انطلاقات التوق الانسانية ، فهي تهتز في بناء هذه القصائد ، تظهر مرة طافية على السطح ثم سرعان ما تختفي وراء التشكيل والتزويق اللفظي ولعبة التقطيع والزخرفة . أحيانا .. هذا ما اردنا ان نقوله عن صادق الصائغ الذي لم ينتبه اليه النقاد : جبرا ابراهيم جبرا ، نجيب المانع ، وطراد الكبيسي ، في تناولهم للرحلة ولشعرائها الشباب .. واذا كانت اللغة عند صادق الصائغ ، هي فوق اللغة كما يطمح ، فإن مجموعة شباب أخرى يضعهم طراد الكبيسي ضمن فهم آخر ، « فاللغة » - عندهم - « فهم واقعي » ، معان ، وافكار وصور تستند في حقل التجربة الواحدة » ولعل هذا - يفسر الكبيسي : يصدر عن فهم هؤلاء لمهمة الشعر ازاء الوجود الانساني فتصبح اللغة دامية مقاتلة مرعبة ذات ممارسة سيكولوجية معينة » و « أفعال خالصة من اية رومانتيكية » (باستثناء شعر الحب) وتبرز هذه في اشعار فاضل العزاوي : (انهماكات في مسافة الليل ، العدو من الداخل ، اقواس الرجل ، أمراض الريح) واشعار سامي مهدي وحيد سعيد وحسب الشيخ جعفر حيث لغة الاداء الذاتي عبر هم كوني كبير متجاوز يرثي موت البحر ، ويفترس اللحظة ، لغة تحمل « صفاء الفكرة » وتوضيح « الادعاء بلا مباشرة » كما انها (تساحك مع

التراث وتمتد معه : وقد تتخطاه ولكن في حدود الرمز التراثي (ووعيه) (يلاحظ هذا في قصيدتي : عيار من بغداد وسحيم لحمد سعيد ومن سيرة أبي ذر الغفاري لسامي مهدي ونخلة الله لحسب الشيخ جعفر وقصائد عبدالامير معلقة عموماً) ولست ادري كيف انطوى (فاضل الزاوي ، وحيد سعيد . وسامي مهدي . ومحمد سعيد الصكار . وفوزي كريم . وخالد علي مصطفى) كلهم - في تحديد وعرف طراد - ضمن «مجموعة» أولاً : ومن ثم ضمن من تكون (اللغة - عندهم - فهماً ومعان) .. الخ ، ولكنه في الاستشهاد يأتي على ذكر قصائد محددة فقط ، كما رأينا ، اذن فأن أبرز ما يميز شعر الشباب - في تقدير طراد الكبيسي - هو «الخضوع لسيكولوجية الاحداث بعيداً عن رومانيتها وضغط الفكر» . في حين نجد ان «ضغط الفكر» والموقف القومي الذي تفرضه طبيعة الاحداث . رومانتيكية الفداء : ومحاولة تمثل البطولة في التراث .. نرى كل ذلك قائم وحاضر في اغلب شعر هؤلاء الشباب بالذات ، على الغد مما توصل اليه السيد طراد ..

اما القصائد المكظومة فهي ليست حكرأ على الشاعر خالد يوسف مع انه واحد من ابرز المتعاملين مع هذا النوع من القصيدة القصيرة المكثفة بالايحاءات فالى جانب (بعض قصائد سامي مهدي وعبدالرحمن الطهاسزي) هناك قصائد محمد سعيد الصكار وعبدالرزاق حسين . وحسين عبداللطيف ، .. وفي الفصل السابق استشهدنا بنص كامل لقصيدة مكظومة للصكار ، .. اما عبدالرزاق حسين ، فأن

قصائده القصيرة تتشكل في مقطع واحد ، أحياناً وأحياناً من اسطر قليلة . مع ان هذا الشاعر له «مطولات» كقصيدته «قاطع الطريق» (صدرت في كراس عام ٥٧) و «ذكريات شريد» (صدرت في كراس أيضاً . وله «محاولة و ٦ قصائد قرائية»^(١٤) تجاوز فيها موضوع الوزن اذ ثبت محاولة كتبها عام ٦٤ بعنوان «اغرس الورد» تدعو الى كتابة قصيدة يكون فيها الوزن تلقائياً لا قسرياً ، اداة جمالية لا اداة تشويه ومسح .

ولقد سمي قصائده «قراية» بسبب «رفضها الوزن الشعري ومزجها الموزون بغير الموزون» وكونها لا تصلح للقاء المنبري . . والى جانب تلك القصائد المكظومة التي يجد الشاعر نفسه غير قادر على التمدد فيها ، داخل الشكل ، نجد تمداً حد الفيض في قصائده الطويلة ، وحد التنامي الحزوني الصاعد الى ذروة مفتوحة . . ففي قصيدته «وردة» عام (١٩٥٩) يقول :

«ربما نحن غداً لسنا هنا

ربما .. لكننا

سوف نبقى

وهج عينين .. وشوقا

ويداً تصنع من اجل الجميع

ورده .. »

(١٤) «محاولة و ٦ قصائد قرائية - مطبعة حداد - البصرة - نيسان ١٩٧١ .

في الاسطر هذه ، يضع لنا عبدالرزاق حسين قصيدته كاملة ..
 واذا كانت هذه القصيدة تعتبر من النماذج المتقدمة في شعر اواخر
 الخمسينات .. فلتأخذ مثلاً من قصيدة له كتبها عام ١٩٧٠ بعنوان :
 «البشرى» :

« انا لا املك في البحر شراعا
 غير اني اتمنى
 وارى في افقه المظلم كالوهم شعاعا
 يتحدى الريح والامطار .. او يغنو منا
 حاملا للمرفأ المنتظر البشرى كنوزاً وقناعاً
 واغاني من الرحلة والقلب الشجاع
 وضئى بان على وجهه وجرحاً في نراع
 انا لا املك .. لكن .. اتمنى »

ومع ان هذين النموذجين لا يفصلهما فارق في المعيار وفي
 النفس الشعري ، وفي الصياغة ، والمفردة .. اذ يمكن ان نضع
 هذه العناوين في داخل قصيدة طويلة ذات مقاطع ، لكن «الكظم»
 هنا ، فني ، يتخذ لا سيكولوجية القصيدة، بل حجم تمددها الجسدي،
 واذا كان الشاعر لحظة الكتابة يقف مندهشاً امام اتساع عالم
 القصيدة الى درجة تعجزه عن استيعاب كل شيء ، ولهذا فهو يضطر
 أن يقطع جزء مهماً من التجربة «وهو الجزء الابرز والاكثر تأثيراً»
 — كما قال لي الشاعر في حديث خاص —

ان هذا الجزء المنشور من تجربة الشاعر ، يشكل بعض همه
وواجبه وصبواته . معنى هذا ان خجلة البصري يقف حائلا دون
تعرية النفس وتعرية الهم ، والكشف عن كل ابعاده . . من هنا تأتي
قصيدة عبدالرزاق حسين ، رومانسية مع ما في حالة الكشف عن
الهم ، من تلبس تقاؤلي .

ان القصيدة المكظومة ، تعويض عن كبت نفسي او تمرد ..
وهي عند عبدالرزاق حين تأخذ «شكل النقطة التي ليس لها امتدادات طويلة او عرضية» لانه يرفض فنياً الزوائد والاضافات.
او القصائد - القصيدة ! أما عن نماذج الشاعر الصكار فترى عمقا وغورا أبعد واناقة اختيار للمفردة ، مع الافادة من التراث واستبطان اللون والتشكيل الفني في الحيات ..

وطبيعي ان الصكار وعبدالرزاق حسين ليما من جيل الستينات
 على كتبنا الشعر منذ الخمسينات ولم يتوقفا .. والاستشهادات كثيرة،
 لكنها فردية ، لا يمكن تعميم اغلبها كظاهرة ، من هنا فأن المرحلة
 لم تخلق بعد شاعراً متميزاً في كل قصائده ، متجاوزاً الآخرين ،
 وبالذات الرواد ..

وبالتالي ، فإن المرحلة لم تحلق «بلياد جديدة» لذا تظل
«افتراضات» بعض النقاد ليست أكثر من (افتراضات) لأنها ليست
ولا يمكن أن تكون واقعاً ..

ولكن هذا لا يعني ان المرحلة لم تقدم محاولات شعرية جادة ،
تحمل شرف انتمائها الى العصر والانسان - ويكمن شرفها ، ايضا ،

في تجربتها ، وفي توغلها الشجاع يعوالم متنوعة ..
انه ليس من العيب مطلقاً أن نقول : انا في العراق لم نخلق
«بلياد» جديدة في عشر سنوات متأخرة تقويمياً ، بل ان بدايات
ذات تنوعات شعرية ، وجدت من خلال نماذج جيدة في الشعر
العراقي الجديد .

ولكن اجمالاً يمكن ان نقول دون تحفظ ان شعراء شباباً وضعوا
اللبات الاولى لرسوخهم في هذه السنوات وان استمرارهم المتطور
كفيل بأن يخلق منهم شعراء كباراً ، وشعراء مشهورين ، وفي المدى
اللاحق ، لابد من «تعمق» بعضهم شريطة ان يجتاز مرحلة كد
حقيقي وجهد شاق في البحث والدراسة والممارسة والتكنيك ..
ان مسيرة الالف ميل تبدأ بخطوة أولى ، لكن راسخة وواثقة
فإذا كانت خطى الادباء الشباب حيثة في اتجاه الخلق الفني والتخلق
والصيورة الشعرية ، فإن الوصول الى الاستثناءات وامتلاك امتياز
العملقة الشعرية لا يتم عن طريق المجاملات المجائية - في النقد -
و «الاحكام المرحلية» القلقة التي ولدت في رحم العلاقات اليومية
التي لا تخلو من زيف او تزلف او نفعية !

لقد حقق الشعراء الشباب بعض طموحاتهم عبر النشر والاعلان
عن النفس ، وحقق بعضهم الآخر رسالتهم عبر الجهد المدروس ، لكن
غلبة من الشعراء الشباب هوءلاء ، يغيبه ان يكتب الناقد عن غيره
ولا يكتب عنه ، فأصبح بعض هم هوءلاء النشر والاعلان عن النفس
وتحريض الآخرين على الكتابة عنهم .. وهذه «العمليات» جرت ،

ونجى كما في اي بلد ومكان وزمان ، تضع فيه المقاييس النقدية الدقيقة لفترة قد لا تطول .

ان خلق البلياد الجديدة تتأتى عبر شعراء يستكون اصالتهم وعطاءاتهم الهامة ، شريطة ان توجد تجمعات شعرية ، او مجاميع من الشعراء لهم منهجهم وروءاهم ولهم بحثهم المستمر والمشارك . وعلاقاتهم المستمرة والمشاركة ليس مع بعضهم ، حسب ، بل مع مجسوة فنانين ومثقفين ، ومن بين هؤلاء يكون الناقد الذي يواكب الاعمال ويدرسها ويحللها يناقشها . يومياً ، ليس بالضرورة ، على صفحات المجلات والصحف ، ولكن بالضرورة ضمن هذه التجمعات وداخلها ..

ان وجود التجمع الشعري المتميز بمنهج ، والموءتلف فنياً وفكرياً ، والمرتبط ببحث وقراءة دائمين ، والمشح بروح النقاش الدائم ، سيضع البلياد الجديدة التي ليس من المستبعد ان تكون الستينات ثم السبعينات بدايات نشوئها .. ان الاتجاهات العالمية والظواهر الشعرية والفنية لم تلد في الفراغ وعن عزلة الشعراء والفنانين عن بعضهم .. فلا شعر الرواد في العراق ، ولد عبر القطيعة والاتصال والاتفاق ، ولا شعر المدارس والمذاهب في اوربا كالسريالية وغيرها . ولد بلا جماعات ولا بيانات ولا روح نقاش وبحث دائمين ..

ان الجماعات الفنية والادبية تستطيع مع الزمن ان تخلق الاتجاه . ومن ثم تخلق الحركة ، فالمدرسة وهذا الطموح ليس بمستحيل التحقيق ، رغم الصعوبات الجدية التي تعترضه وتعترض العاملين في

هذا الحقل • ومع كل الصعوبات فهناك أرضية فكرية تسهم في تسهيل هذه المهمة ونسوها ، فالماركسية كمنهج وفكر ونبع انساني ، هي ما يؤمن بها اغلب الشعراء الشباب . ان لم نقل كلهم ، مع تفاوت درجات الفهم والدراسة لها كلفسة .. فاذا اراد هوءلاء الشباب ان يخلقوا مدرسة جديدة ومتكاملة في المنهج الفلسفي والفني فلا بد ان يستكملوا . اولاً ، أدواتهم الفنية التعبيرية ، وفكرهم الايديولوجي .. ان يوحّدوا عملهم عبر مختبرالاتصال اليومي بتجارب بعضهم وتجارب العالم: فالعبقرية الذاتية لا تتخلق بعزل عن المجموع، والعلاقة لا تتأتى من الفراغ مع ما في الخصائص الذاتية لكل فرد من نوازع وقيم وتأثيرات وتلقيات .. فكما يتجمع سينائيون شباب لخلق «السينما العربية البديلة» - مثلاً - وكما يتجمع مسرحيون وفنانون تشكيليون ، يستطيع بعض الشعراء ان يخلقوا تجمعهم الخاص ، وليكن داخل تنظيم اتحاد الادباء - مثلاً .. وهذا لا يعني اني ادعو لقتل الاستقلالية الفنية للشاعر وتذويب شخصيته .. كلا . «فالناس في العالم يعيشون باشكال مختلفة ، غير انهم يستطيعون ان يقتسموا احساساً واحداً بالحب» •

وهذا ما نهدف اليه في الدعوة لخلق «البياد» الجديدة ..

● « ان كتابة الشعر والحقيقة

لهو اروع اكتشاف

ينبغي اكتشافه »

— هنري باربوس —

● « ان اللاوعي يطابق الوعي السيء »

— هنري لوفاتر —

⑤ - الانبعاثية التقديمية

ليست عطاءات العشر سنوات الاخيرة ، ولا السنوات التي
اعقبت الحرب العالمية الثانية ، من قبل ، سوى شكل من اشكال معركة
الشعر التي قامت على الحركة كشرط اساس من شروط اغناء التعبير
والاداء الفني ، واغناء المضمون في ذات الوقت ..
ولم تكن هذه المعركة عفوية او عاطفية ، بل كانت تتخلق ضمن
الضرورة التاريخية ووعي هذه الضرورة ، من هنا كان استيعاب
الشاعر لمسؤوليته وحرите جزءاً هاماً في هذه المعركة ..

وجاء الشعر الحديث رفضاً تاريخياً لجمود الشعر التقليدي وليس هدماً تاماً لكل الموروث الكلاسيكي ، في شعرنا العربي بل تفاعلاً مع الخالد من التراث العربي والانساني والمستد عبر الحاضر والمستقبل .

لذا جاءت حركة الشعر الحديث انبعائية تقدمية . بمعنى انها حركة تحررية على صعيد الشعر، تحرر من كل جمود النمطية والسلفية ورتابة هندسة القصيدة التقليدية والتناولات الجامدة .

وهذه «الانبعائية التقدمية» — أي — التحرر الجديد — فرضها العصر .. كون العمل ، في تطوره ، والعلاقات الانتاجية والانسانية في تطورها ، تفرض تطوراً لاحقاً في الشعر والادب عموماً ، .. كما ان المعركة في الفن «لم تكن دائماً معركة الابداع المحض الذي لا يوجد ضد الملاحظة التي ليس بالامكان تجاوزها، ولكنها — يقول أراغون — كانت معركة معنى الاثر الادبي ضد تفاهته .. فقد أعطت حرية الفن دائماً معنى الى الآثار الادبية التي تنتجها ، اما تقييد الفن فقد جاء به التضييق الخارجي الذي يدعو الى حصر ملاحظتنا من جهة ومراقبة المعنى الذي يعطيه الفنان هذه الآثار الادبية .. فلقد كان الفن في كل زمان ومكان معركة كبيرة من اجل الحرية .. »

فمعركة الشعر اذ تقوم على الحرية كشرط اساس من شروط اغناء الاداء والتعبير الفني واغناء المضمون ، فهي توءكدها رفضها للمزيف والجامد والرجعي كما تتناسب — في الطرح والتناول — مع دجة نضج الجماهير والارتفاع بهذا النضج الى مراحل متقدمة ..

فعندما «يدخل الفنان — بواسطة عمل ما — فى المعطيات المحسوسة، دلالات وهو يهب هذه المعطيات (الالوان ، الانغام ، الخ) قدرته وفي تحويل قدرته الداخلية الخاصة الى قدرة موضوعية — يقول لوفافر — لاغناء نضج الجواهر . فأن طاقتي الاستحضار — والأیحاء المدمجتين بالمعطيات المحسوسة لايسعهما الانفصال عن الناس بوصفهم كائنات هي في آن واحد ، طبيعية واجتماعية ..، فالعصر الطبيعي للآثر الفني لا يسهه ، إذن ، ان ينكشف عن عنصر خارج نطاق المجتمع والتاريخ والسياسة ..» واذا كان هذا الشرط قد لازم الشعر العراقي (١٩٦٠-١٩٧٠) فإنه وبالتبعية عكس الموجودات والمعطيات الذاتية في بودقة «الاجتماعية» لانها تعبر عن ماهية الكائن الشعري المصاغ من عرق الكلمات المتوالدة من معاناه حقيقية ، والملتقطة بوعي نفاذ .. داخل بنية التأثيرات المجتمعة والثقافية والسياسية في حركة المجتمع والحياة والعصر . ان التوالد والتواجد الثوريين في اساق الشاعر ، لتتجسدان عبر معاناته وعبر التقاط الحقائق الجديدة ، مع ان الفن الذي يعبر عن هذه الحقائق الجديدة ، يتأخر عنها — في العادة — .. فلكي تظهر الواقعية الاشتراكية — مثلا — كصيغة متقدمة وجب اولاً بناء الاشتراكية ، ونشوء علاقات جديدة بين الناس وبالتالي نشوء عمليات التحسس في التعبير عنها» ، ولكن ذلك لم يمنع في مرحلة العشر سنوات هذه ان يظهر فن وادب يلتزمان الفكر الاشتراكي يقول لوفافر: «ان حذف الاشكال القديمة وخلق اشكال جديدة لا يكتملان الا بالتجارب المصححة ، بعمليات التحسس ،

بوقائع الاخفاق والتقد الذاتي . وفي هذا الجهد الصعب الهادف الى التقاطة الوعي (النقد والنقد الذاتي) لا يستطيع الفنان ان يظل وحيداً . انه يغدو أكثر حرية كلما تحرر من العزلة وهذا يقتضي التحسس «بالجمهور» يعني بالشعب ، بالجمهير . وطليعتها المياسية^(١) .

من هنا فأن معاناة الشاعر ومقدار التقاطة الوعي لديه ، تدخلان ضمن العمليات الانبعاثية التي تتطلبها المجتمع الجديد ، وتتجسدان حتى لو صبغتاً بالوان الشاعر الخاصة اللسان ، وريشته الاصيله التعبير ، لكون الشعر عالماً متحداً ، غير انفصالي . اجتماعي الراية والرأي والتروي ، اذ هو توغل في العصر وأدرك قيمه وتمكن الشاعر عبر شعره من تفهم طبيعة العصر هذه كونه «عصر التقاطة مباشرة للمحتوى ، وتعبير مباشر عنه يجعله يستبعد ماهو ملتبس ذو معنيين؛ فالامر متعلقاً بأبهام يفسر على وجهين ، أو بتضاد مخصب . وانساً بتضاد لا حل له ، تضاد مهدم يعمل في ضمير الفنان . والحق ان مراحل انتقالية؛ ومناحي من اللاوعي، مازالت ممكنة، ولكن الضرورة التي هي دائماً اعجل واشد الحاحاً ، ضرورة اتخاذ موقف وضرورة الانسجام الداخلي ، تضائل هذا اللاوعي وتجعل منه سبباً من اسباب العقم^(٢) - لدى شعراء عديدين - والابداع لدى شعراء

١١. هنري لوفافر : «في علم الجمال» ترجمة محمد عيتاني - دار

المعجم العربي بيروت ص ١٣٩ .

٢١. المصدر السابق ص ١٣٨ .

آخرين • اذ ان الشاعر الذي يمتلك وعيه ، وصدقه التاريخي يستمد مادته من واقع الناس ويستطيع ان يعبر عنها بحرية وفنية •• والانتقاد الوجداني - الذي تحدثنا عنه - ليس سوى التحليق الحي الرومانسية الوجدان المعاش ، والضمير الشعري ، الاجتماعي . يلقظ وليس الاستحلاب الواعي لائداء الاحداث . عبر مخاض الكلمة الا التعبير الخالص النقاوة عن شاعرية الفرد المتفاعل •• فالانسان الشاعر هو «الانا» و «الآخر» ابان موقف التأمل العميق لروئية الاشياء . والتقاطعة المحتوى يوعي ، والاندماج مع العصر ، والتفاعل معه •• وقد يكون التعبير الناتج عن ذلك ، في حركة يد أو التفاتة، او كلمات موسقة تخضع لايقاع يتجاوز بحور الخليل بن احمد الفراهيدي يجب وبالضرورة ، ان يكون متمثلاً بالوعي ، وممثلاً لمحتوى الحياة والعقل ، حتى لو استيق هذه الحياة بالحلم او الخيال •• ولكن بعبارة وصدق تاريخي وفني : أي ان الشاعر يستطيع ان يستبق الزمن ويتوغل في الآتي : في الثورة والطموح والتجاوز • اذن فحين تحب الكلمة الخيرة والحرف النبيل وتحاول ان تصوغ موضوعك الشعري بجزالة مضمون •• وفنية شكل لتعيش احساسك (الخاص) تحو الاغنية والمغني ، أذن ، فانت اتخذت موقفاً •• تجسد عبر الاحساس المتفاعل مع هذا اللون او ذاك ، في هذه اللوحة، او تلك الاغنية ، مع هذا الحدث او ذاك •• اذن ، ماذا يوحي لنا الحس الخاص هذا كونه السمة التي لا بد ان تميز الشاعر عبر الانبعاثية الجديدة ••؟ ان سيكولوجية اللون تنعكس من داخلنا

على الأشياء ، فتسحنا خصوصية الاقرار :

انا اترك كأنسان هادف من خلال موقف معين ، وارفض «نكسون» حتى ككائن بشري بسبب حرب الفيتنام - مثلاً - المسألة اذن ، هي اختيار الموقف ، سياسياً او فكرياً او حياتياً وتحديد العلاقة بالأشياء . وحين يتجلى ذلك في الشعر يكتب خصوصية التحديد ، خصوصية الاقرار ، وبالتالي خصوصية الموقف ، ولكن عبر حركة انبعاثية تقدمية عامة.. بذلك فقط، يبرز الموقف الاجتماعي الواعي من خلال المعطيات المحسوسة التي وهبها الانسان الفنان ، دلالاته الخاصة .. وبذلك يكون الشاعر الجديد قد استطاع من خلال توغله في المغامرة الشعرية، ان يصل الى يقين متبلور عبر الوحدة العضوية لعمله الابداعي .. وبذلك يكون جهد الشاعر وضائه قد توظف في الحركة الانبعاثية واستطاع ان يكون جزء فاعلا فيها ... وهذا يظهر في طبيعة تناول الشاعر وحساسيته الخاصة فأنت تقول :

- الحزن الابيض

وآخر يقول :

الربيع الاسود

وهذان التعبيران يمثلان تضاداً لونياً في لوحتين شعريتين ، فالشعر عالم كثيف الاحساس ، ولكن في اختيار اللون والصفة للحزن او الربيع حدد الشاعر موقفاً وروية خاصة عن الحزن والربيع ولهما .. عبر حرية الاداء والتعبير الفني ، وعبر رفض التقليدي

والجمود ، ومن ثم عبر حصر ملاحظاته من جهة ومراقبة المعنى الذى أعطاه لآثره الادبي - الفني . وهذا الموقف ، وهذه الرواية ، هما معاناة تأملية لوجود شخصاني ، تخلق عبر عمليات المخاض الطويلة في جزئيات الحياة والعمل ،.. اذن فأذن هذه الرواية جاءت من الداخل وانسجبت على الخارج، فهي انعكاس سيكولوجي لمؤثرات عدة : مادية ومعنوية وتراثية.. وهنا تتفاوت الخصوصية في تناول: (أنا) اعبر بشكل يختلف عن (الآخر) ، ولكن حول نفس المشكلة. لكننا اختلفنا بدرجة التقاطة الوعي للمحتوى ، وتحليله والتعبير عنه: ولكن لو تأملنا المقطع التالي فماذا سنستنتج :

« الحمصة القرمزية

تتنفس احشاء الغبار الندي

وهي تتسلق الطابق الثالث

في أسطر بيان الحرب

لتعلن عن عدمية سوداء

وعلى خارطة الوجدان

يرسم مصير الانسان

كأرقام ممزقة ، مسحوقة ، دامية .

فتنزلق الحمصة

فوق التكثيف المعني المنعكس

لعقول القردة

وتفرق في جعة الالفاظ

فتشمل

ثم ،

حين تواجه الجدار الناري المنفتق

تبكي حموضة الالفاظ

الترسبة في قعر الضمير الغائب

فتصرخ

ماذا بعد الله ؟)

فهل عبرت هذه الكلمات عن معاناة أنسان عاش فواجه الحرب
أو الاعصار الدموي وعاش خضم المحنة ؟ هل هي قصيدة « انبعاثية » ؟
ربما . . . وربما لان هذه « القصيدة » تستلک خصوصيتها ،
تفسر ، عبر الموقف الذي ينبثق عنها ، بأنها قصيدة ادانة ضد اشياء
كثيرة ولكن رغم خصوصية هذا النموذج : فإنه لا يرتبط بقضايا
الناس ارتباطاً حقيقياً ، و يتناسب مع درجة نضج الجباهير : لغة
وتعبيراً من ثم فإن توغله في الرمزية ، لا يشفع له ان يستلک
جزالة فنية .

ولنقرأ معاً هذا المقطع من قصيدة : « آه . . متى ؟ »

لِبَابِلُو نِيرودَا :

(يا تشيلي ، يا ورقة طويلة ملونة

من ماء وخمرة وتلج

متى . . متى القالك ؟

ستلغين قوامي حين اعود

بشريطك الأبيض الاسود

شريط الزبد

وساطلق شعري عاصفاً

فوق ارضك ..)

اتنا نشم هنا . عطر تشيلي ، ومعاناة الشاعر — عبر المنفى — وهو يقبل أرضه ، يشتااق الى وطنه .. ومع ان ترجمة المتقطع تفقد تنغم الكلمات ، ولكن .. كم يحس الانسان موسيقية الكلمة تتراقص بحنين عيق أخذ من الحزن الغاضب المتفاعل ، في المثال الاول ثمة تعبير خاص ، لا يمكن ان نجد سابقاً له ، وفي المثال الثاني ثمة خصوصية في التعبير ، فالخصوصية ليست في التفاؤل الغامض ، ليست في التعبير الذي ينزق موسيقية الاغنية بل في التعبير الخالص التأمل . النقي الاحساس . عن قضية ما ، من خلال مشاعر خاصة ترتبط بالعام والجماعي وتلتحم معهما ، وهي تمتلك في ذات الوقت التقاطة المحتوى الجزل ، بوعي معين .. اذ ذاك يسكن ان تكون المشاعر الخاصة عامة في ذات الوقت ، حين تندمج بواقع القضية . وتتحول الى الملايين وتغاضبها دون ان تفقد شرطها الجمالي ..

ان سياق السعي وراء الجديد لا يعني ان نكتب كيفما اتفق لكي تميز عن غيرنا .. ان مسألة التمييز هي ليست في التعبير (المحض) . بل في التعبير الاكثر شمولية لقضية معطاء .. ولمعنى متجسد ولعقدة موجودة ، وكل ذلك يتم من خلال تناول خاص وجو خاص بالشاعر ..

فناظم حكمت - مثلاً - يتميز بخصوصيته الشعرية في التعبير والروية وبساطته العميقة التي لا يمكن أن تجدها عند غيره إلا بصعوبة ، لذا فمن اليسير تمييز وتشخيص شعره من بين شعراء عديدين .. وإيلوار حين يتناول أغاني الحب ، ومايكوفسكي حين يغني للثورة ، وأراغون المقاومة وغيون ألزا ، وفابتراروف الشهادة ولوركا إسبانيا .. وحتى موريس شيفاليه حين يغني باريس أيام الحرب ، وتغني الجماهير أغنيته في الشوارع والاحتفالات وخلف المتاريس كل هؤلاء وغيرهم يعبرون من خلال أحداث معينة ، تعبيراً متميزاً وذا نكهة خاصة .. ولكنها مختلفة التأثير ومع أن ثمة منبع واحد يجتمع حكمت ، إيلوار ، أراغون ، مايكوفسكي ، فابتراروف ولوركا ، شيفاليه - كأمثلة - .. ولكن لكل منهم أسلوبه المتميز ولآثارهم الفنية عنصر إبداعها الخاص المعبر عن شخصيتهم بالذات أي أن لكل منهم حضوره الخاص داخل «انبعاثية تقدمية» معينة .. والمسألة هذه يمكن تعميمها على كل المضامين الفنية ليس في الشعر فقط بل وفي كل فنون الأدب والثقافة الأخرى .

إذ ليس ثمة أكثر خصوصية وشمولية في ذات الوقت من خطوط «حماسة السلام» لبيكاسو - مثلاً - كموضوع إنساني وكمطلق ذاتي في التخطيط والتصور .. وكونه يدخل في حركة التحرر الفنية العالمية ...

إن الخصوصية ، إذن ليست ذاتية التعبير المحض ، كما يفهم بعض الأدباء ، ليست بالتعبير الخالص الغموض ، الفردي الفهم

والتفهم ، فقد يقال عن هذه القصيدة او تلك انها جديدة وانها متميزة ، ولكن الجديد والتميز اذا لم يخدم الجمهور وقضايا الانسان فأية قيمة مضمونية تبقى لهما اذن : بل وكيف يمكن ان نضعهما ضمن حركة الانبعاث الادبي والفني ؟

انا لا اطالب بتعبير شامل عن كل شيء ، في شيء واحد ! ولا ارجو ان يفهم بأني من دعاة الغاء الذاتية في التعبير والاداء ، ولكن من الضروري ربط الخاص بالعام ، فالشاعر ليس راصف كلمات ، بل مالك طاقة وموهبة وقدرات تقنية ، ونحن نريد شعراً ذا نكهة خاصة ، وليصدر من ذات مخلصه في ايجاز وخلق التفاعل الديناميكي بين الذاتي والجماعي ..

ولتكن بعد ذلك صيحة الشاعر «خصوصية جداً» ، ولكن لا بد من يقين خاص تشع به القصيدة ، هذا اليقين الذي تخلقه ابحاث الشاعر عبر مغامرته الشعرية انطلاقاً من معتقده الايديولوجي الذي لا بد ان نلمسه داخل وحدة معمار القصيدة وخصوصيتها (٣) .

يقول جان كوكتو : «اذا ما صادفت جبلة اثارت حفيظتك ، فأنتي وضعتها ههنا . لا لتكون حجراً تتعثر به ، بل كعلاقة خطر لتلاحظ سيري» (٤) .

(٣) سنبحث في الفصل القادم موضوع «البحث واليقين في المغامرة الشعرية» تطبيقاً على نماذج أعمال أربعة شعراء ملتزمين ..
 (٤) جان كوكتو : «نهر البو تاماك» ص ٥٢ لوفافر «في علم الجمال»

وإذا كان هذا المفهوم يعلننا كيف تكون «الاثارة» موضوعية ومتجاوزة لفعل العادة ، معاً . في العمل الشعري، فأز بعض المحاولات الشعرية في العراق ، وضعت هذه المقولة بالمقلوب .. اذ صاغت «شكل» القصيدة لتثير الحفيظة ، من خلاله ، اما المضمون ، فمن حيث الجزالة لا يرقى الى المستوى المطلوب . بل ان الكلمات رصفت ، او بعثرت ، أو صيغت على محور هندسي ، دون ان تكون — بذاتها — متوحدة ، داخل عضوية جدلية القصيدة

فاذا اراد الشاعر ان يضع كلماته في «شكل» هندسي ، او فني فهو هنا ليس أكثر من رسام يحاول ان يستفيد من الحرف ومن الكلمة وشكلها ، افادة تشكيلية ليس غير .. كما فعل الفنان المهندس قحطان المدفعي في محاولته الشعرية «فلول»^(٥) .. لقد خرج المدفعي عن العادة ، في طرحه «القصيدة» الكونكريتية ، هذا صحيح ..

— ولكن ما هو مقدار «الفعل» المؤثر الذي تتركه هذه المحاولات على «المتلقي» ؟

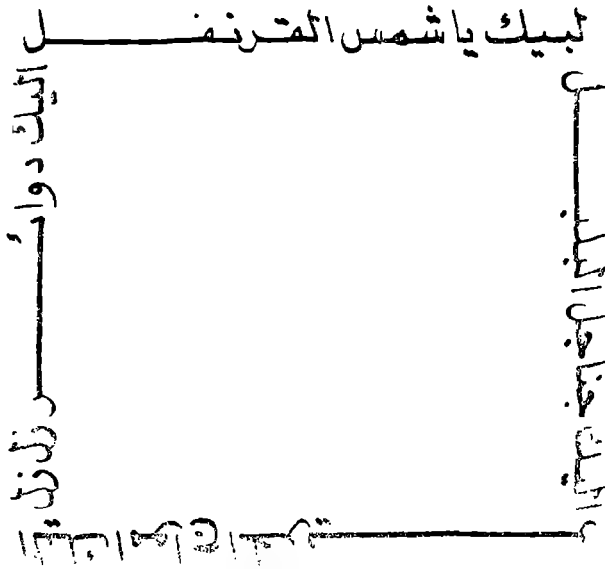
— لا شيء !

ان (قصيدة) المدفعي (الكونكريتية) تدرج ضمن «الانبعاثية» — ولكن بمفهوم شكلي محض — وليس في المحتوى الجزل .. اذ ان «شكل» القصيدة يرفض السلفية و (الهندسة) التقليدية لمعمار

(٥) قحطان المدفعي : «فلول» مجموع شعري بثلاثمائة نسخة فقط للمهندس المعماري والرسام قحطان المدفعي صدر عن مطبعة الاهالي — بغداد ١٩٦٥ .

القصيدة العمودية ، لكنه يسقط في «هندسة» اخرى ، شكلية ..
 فجموعة «فلول» أقرب الى البعثة السورالية التي يمزق المدفعي
 في تكوينها المعمار التقليدي ، ويحاول ان يعبر - بهذه الوسيلة -
 عن قلق الانسان المعاصر من خلال وجدانيات مرتعشة ، مكظومة ،
 ومن خلال «موسيقى» معمارية .. وعبر «العودة الى اسس الشعور
 الفني» بالمفردة وتركيبها «كونكريتياً» - عبر الكلمات كوحدات
 للبناء مثل الطابوق ! -

ولنتأمل هذا «التشكيل» ضمن صيغة (مستطيل) هندسي :



ان المدفعي يستطيع ان يضع صيغته بشكل هندسي تقليدي ،
 لا على صورة المستطيل كما رأينا ، كأن يقول :

ليك يا شمس القرنفل

اليك دوائر زلزل

اليك امواج الحرير

اليك جناجل البلب

لكن اختياره لهذا التدوير داخل المستطيل ، نقلنا الى منظور غير مألوف في هندسة البيت الشعري العربي ، في طوابقه المتتالية على ذات الاسس والتوزيع المعماري .. من هنا فأن وعي الشاعر بالكلمة هنا هو وعي معماري ، ووعي تشكيلي أيضا ، .. وهذا الوعي التشكيلي لا نجده الا في «اللون» عند السياب ، كما سنشير الى ذلك في فصل لاحق مع الفارق بأن مضمون قصائد المدفعي لا تمتلك قوة اقناعها الشعري ، بل الشكلي ، الهندسي ، في الغالب . اما التشكيل في بناء معمار الحروف ، فذلك ما أفاد فيه قحطان ، في مجال الشعر ، كما افاد رسامون معروفون من الحرف في تشكيل لوحاتهم الفنية كالدكتور قتيبة الشيخ نوري وشاكر حسن آل سعيد وضياء العزاوي وجميل حمودي ، ومديحة عمر ، والعديد من الفنانين من بينهم الشاعر الخطاط محمد سعيد الصكار في لوحاته الفنية ..

هؤلاء أخذوا يستلهمون الحرف في الفن التشكيلي ، كما يفعل في بيروت الفنان وجيه نخلة - مثلاً - وطبيعي ان هذا الاتجاه ، لم يطرح نفسه دون تنظير ، وفي هذا الصدد صدر كتاب عن وزارة الاعلام عن «البعد الواحد» حيث الفن يستلهم الحرف ،

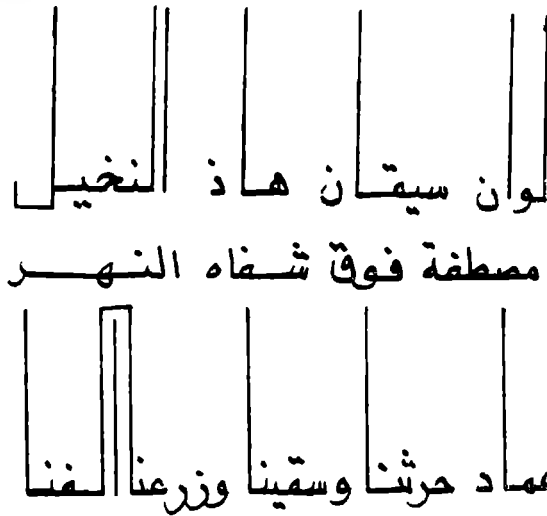
وحيث الحرف في الرسوم غادر موقعه التقليدي كأداة لفظية لتركيب ذي مدلول خاص او حدس معين . الى عالم آخر تحكمه نواميس أكثر «واقعية» من عالم التعبير الشكلي حيث المدلول يساوي الشكل، والحرف وحدة تامة كالخط او النقطة في الرسم به يعرض الفنان في كل بعدٍ وامكانية ليخرج عملاً فنياً متكاملًا - (٦) -

من هنا فإن محاولة الفنان قحطان المدفعي لا تخرج عن هذا السياق في خلق القيمة التشكيلية للكلمة ضمن بناء قصيدة هندسية، انقاداً للسحتوى المبشر : -

« لو أن دجلة مسعى الفضة السائبة
تمخر عبر تراب الجنوب
الكث

ليسقط	الضباب
عائداً	الغبار
و	
ريقات	
در	
ير	تصعد
١	
ت	
درة	با
ر	

(٦) البعد الواحد - الفن يستلهم الحرف - أعداد شاكر حسن ال
سعيد وضياء العزاوي وآخرون من مطبوعات وزارة الاعلام -
السلسلة الفنية رقم (٨) مديرية الثقافة العامة - بغداد -
مطبعة ثبيان ١٩٧١ .



وتستتر لعبة المدفعي الشكلية هذه حتى نصل معه الى هذا المقطع:
الانسلاال الوقت حافياً مرقماً صموت

واح
ثنين
ثلاث
اربع
خم
ست

سب ...»

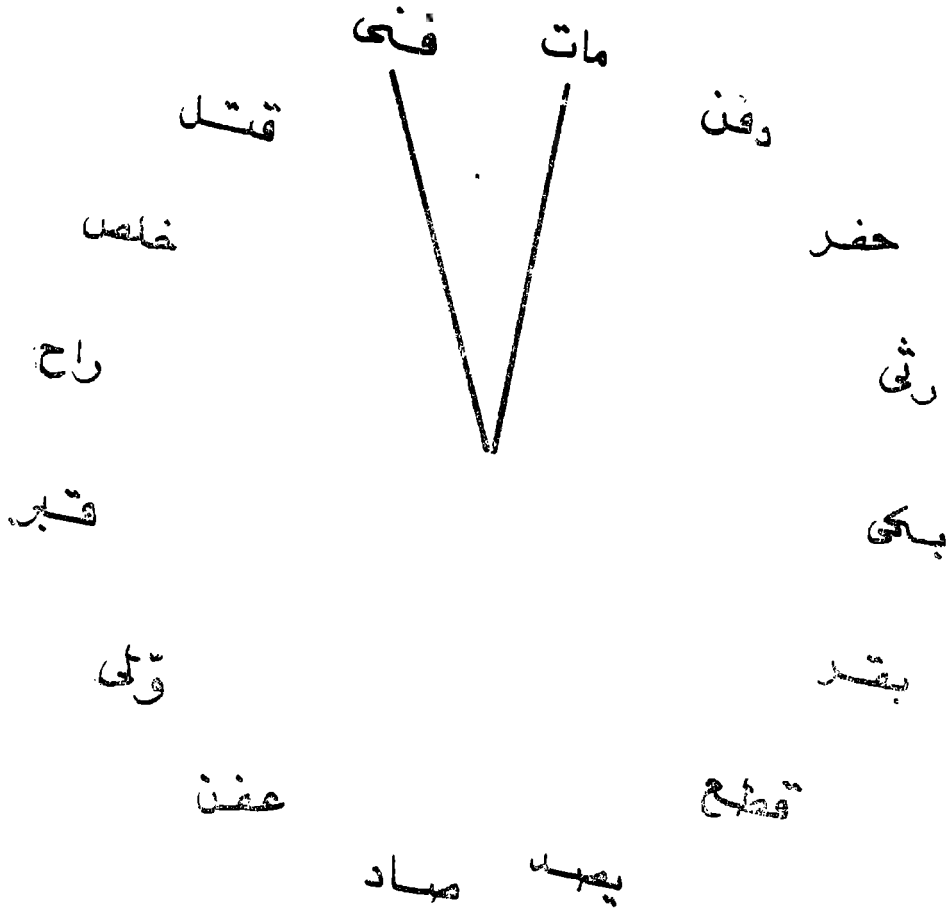
وهو حين يجزيء نطق الواحد ، اثنين ، كارقام ، ليدل على
الزمن فيعطينا قيمة تشكيلية لتسلل الوقت الحاني المرقم الصموت ..
لتعميق المعنى في ذاكرتنا ، ولقتل الالفه والاعتیاد في تلقي الافكار ،
من خلال شكل غير طبيعي ولا مألوف ..

وفي قصيدته «الغبار» يرسم لنا المدفعي صورة الموت الذي حولنا كغبار:

الموت حولنا غبار

يخرق النوافذ الموصدة

ويهتك الدروع الصامدة
ويكشف عورات النساء
وعورات عقول البعول
الموت حولنا خبر
يذيعه المذيع والذائع المنظور



في هذه الدائرة يظل ما يوحي بأنه عقرب الزمن يدور في نفس المناخ (الموت والفناء) .. ما دام يشير إليهما صراحة في (مات ، فنى) .

ولو لاحظنا الكلمات الافعال ، التي توزعت هذه الدائرة ، وكوتتها ، لوجدناها تدور في نفس المعادل الفني، والمرادف المضموني: دفن ، حفر ، رثى ، بكى ، بقر ، قطع ، .. الخ .. حتى نخلص الى فعل : فنى . وهذا لا يعني ان الشكل الهندسي الذي يطرحه قحطان المدفعي ، (لعبة) تسلية بل (لعبة) تشكيلية فألى جانب هندستها فهي تحاول ان تسهم في تعميق المعنى وايصاله الى المتلقي ، حتى عبر الشكل الهندسي الجديد ، ففي «الغبار» مثلاً ، لا يشكل الموت ، لعبة اعتباطية ، بل هو الفعل الذي تجمد عند : «مات ، فنى» وبمعنى آخر ، تجمد عند العدم ، الارهاب ، من البكاء ، حتى «البقر» و «القطع» وبأختصار ان «الغبار» الذي هو «الموت» لم يكن المدفعي قد ثره في قصيدته على هذا الشكل للتسلية ، بل لانه الواقع الذي يحاصر ، في ظرف ما ، فيكون كالغبار الذرى ، قاتل ومشوه أينما لاحق البشر .. وفي الدائرة الساعة ، يتجسد هذا الموقف من الموت العسف ، الذي كان حولنا كالغبار في ظرف خطير ومأزوم ، ومكتف ولو راجعنا في قراءة متأملة هذا المجموع القليل العدد ، والذي كاد ان يوزع على اصدقاء الشاعر وبعض معارفه فقط ، لوجدنا العديد من اللعب التي يمارسها المدفعي ، أخذت عنه ، بعد ذلك وأوشكت ان تمارس من السطح .. وبعضهم حور في تسمية القصيدة فظهرت.

بعد تجربة «فلول» تجارب تحت اسم «قصائد ميكانيكية» لفاضل العزاوي وقصائد موءيد الراوي ، والصائغ صادق ،، التي تدخل فيها الاستفادة من الاقواس بدلالاتها الرياضية ..

واذا كان المدفعي قد مزق الانسجام التقليدي في شكل كتابة القصيدة العربية فهو لم يأت بجديد فالمدرسة الدادائية غزيرة بالامثلة ومع ذلك فقد حاول . هنا ان يسزق هارموني التفعيلة والوزن ليخلق بديلا عنه «الهارموني» الهندسي

ان معمار الكلمة الشعرية يختلف عن معمار البيوت والشقق والعمارات الكبيرة ، بكثير من الركائز فحين نجمع سواحل الكلمات الخسبة حبات رمل لمعاني البيت الشعري ، فسرعان ما يتهاوى هذا البيت رغم ظلاله والوانه الجميلة ، ونعومة خلفيته وأرضيته ، ففي الشعر تولد الحقائق مضخة بوجدانات الانسان عبر انفعاله الخاص ، وفي اللحظة الحضارية المعينة . وخلال وعي متأثر بالعصر والمجتمع ، والتقاطعة للسحتوى ، معبرة ، ومتميزة . ففي الشعر لا بد ان يدخل الانسان القصيدة ، لان العالم ينساب او يتكشف عبر الكلمات ، يتقطع عالم الاضاءة الداخلي ، الحوار ، الوصف ، النثر احيانا ، او تزداد عتمة الاشياء .. المهم هو اللون الذي تتجسد فيه معطيات الشاعر والمهم هو الموحى ، المعنى ، المتجسد بالصور او الافكار .. وهو الذي يحقق لانفعالات الشاعر زخمها الخاص وشفافيتها أيضاً ، ويدخلها ضمن عالم الانبعاث والتقدم ، ضمن عالم الانجاز والتجاوز

والتخلق المبدع . (٧)

وبطبيعة الحال .. فأن استشهدنا بمحاولات الفنان قحطان المدفعي لا يلغي محاولات أخرى موجودة ، في الشعر العراقي الجديد . كما اشرنا في الفصل السابق ، عند استشهدنا بقصيدة «نسيده الكركدن» لصادق الصائغ ، الذي اعتمد معماراً خاصاً في تنسيق روءاه وكلماته :

ا
ل
ن
ع
س

انزع عني اندع التاريخ		امل ان
يصبح المريح .. قبعتي		
لا يسأل الجند عن الاحذية		
لا يرطن الناقد عن ضرورة القافية ..		

(٧) يقول المدفعي عن «فلول» وتجربته الشعرية هذه بان هذا النوع من الشعر الذي يدعى الشعر «الكونكريتي» يحاول العودة الى اسس الشعر الفني - ويبدأ من النقطة التي تلتقي بها الفنون ككل ، ويمكن اعتبار كتابتي لمثل هذا الشعر متوافقاً مع اهتماماتي المتنوعة ففي القصيدة الكونكريتية تجد الموسيقى التي توجد في العمارة والوجه الادبي والوجه التشكيلي . وفي تجربتي احاول ان اثبت القيم الشكلية والصوتية وقيم المعنى في اماكنها على الاخر .

راجع مقابلة مع المدفعي - مجلة الف باء العدد ٢٣ .
السنة الخامسة ص ٥٠ .

وصادق الصائغ هنا ، يستفيد من علم الرياضيات ، في مسألة استعمال القوس ، وتأثيره على ما بداخله ، كما لو أن المقطع الشعري معادلة طرفها «آمل أن» ، وهذا «الرقم المجازي» ، يضرب في الاسطر الاربعة ، فتكون القراءة هكذا :

آمل ان انزع عني انزع التاريخ

وآمل ان يصبح المريح قبعتي

وآمل ان لا يسال الجند عن الاحذية

وآمل ان لا يرطن الناقد عن ضرورة القافية

لكن التكرار في « آمل ان » اذا وضع في كل سطر يضعف معمار القصيدة ، ويسيء الى شكلها وايقاعها أيضاً ، من هنا فقد وفر علم الرياضيات للشعر . هذا الاختصار ، وفي ذات الوقت تعمق السعنى وتعمقت الروى في المقطع دون ان نشعر بالملل ..

أصل الى هذا ان استعمال الكلمات متناثرة كما في «النعاس» ، أو موزعة داخل قوس . أو دائرة او مثلث . أو أي شكل هندسي ، يظل يحمل دلالة ليس العلمية ، حسب ولكن الفية أيضاً ، .. وعند الصائغ ، يحمل دلالة مفسونية أوضح وادل فنياً مما هي عند المدفعي فحين ينثر كلمة «النعاس» يخلق مناخ النعاس بالفعل بشكله الرخو، غير المتناسك ، فيحقق ايحائية مقبولة تتساق مع المعنى العام ، للكلمة . ضمن أطار بناء القصيدة ونحن ازاء هذا التشكيل في الحرف ، والكلمة، والمقطع الشعري، واخراجها من المنظور التقليدي، يضعنا أمام ممارسات تخرج بنا من الالفة والاعتیاد ، الذي وجدناه في كل ما خلفه لنا موروثنا السلفي ، من معمار في تشكيل القصيدة،

ليضعنا امام قيمة تشكيلية تتحقق حتى من بناء شكل القصيدة ،
وليس الملوحة الفنية او الخط العربي ، حسب ..

وضمن هذا السياق هناك «مصاحبات» فكرية وحياتية تتزاوج
مع الموقف الفني ، لتدخل ضمن الانبعاثية الجديدة التي يحاول
الفنان ان يوجدها ، عبر تعامله مع مادته ، وعبر خلق الدلالات
والموحيات التي تجاوزت اصواتها ودلالاتها وموحياتها ، الامور
المألوفة ..

واذا كان المدفعي والصائغ قد استعملا هذا التشكيل في معيار
قصائدهما ، فقد حاول موييد الراوي ذلك أيضا فيما نشره من
قصائد بجريدة النصر البغدادية التي كان يشرف على صفحاتها
الثقافية .. كما ان هذه المحاولة تجد صداها عند فاضل العزاوي ،
وبعض الشعراء الشباب .. ومع ان هذا الاتجاه ليس جديداً ، في
الشعر فقد سبق للدادائيين والسوريالين أن قدموا العجائب في هذا
الصدد — كما ذكرنا — لكنه وعلى المستوى المحلي، شكل تلك المحاولات
البدائية .. التي رغم كل ما فيها من مغامرة، لا بد من التحرس ازاءها،
لان اية بداية ، او مغامرة ، لا بد من دفعها — كسحاولة — الى التكامل
والنضج ، لتخلق تأثيرها في الشعر العراقي خاصة ، والعربي عموماً،
لتكون ضمن المسار السليم والحقيقي لخلق الانبعاثية التقدمية
المنشودة في اطارها المتكامل فنياً وفكرياً .. وهذا يتطلب عملية
جادة لاختبار هذه المحاولات ، واختبار النفس ، بما يخلق الاساس

السليم للفهم والتحليل والتأويل والتقويم والدراسة النقدية ،
من ثم ..

وعلى العكس ، فإن عدم تنضيج التجربة ، يدفع الى ضياعها
وتلاشيها والخروج منها بفبار السفر فقط : دون ثماره .

اذن .. ماذا نريد من الشعر بعد ذلك ؟

اذا كان الانسان هو العطاء المعنى في الشعر ، فقد يتبلور أو
ينسحق تحت غطاء الكلمات : تلك مهمة الشاعر . وليس امامنا .
في محاولات الكشف الا مواجهة داخلنا بشكل غير مفتعل . اذ
يستطيع الشاعر ان ينطق كلماته ، ويحدد اضبارة القصيدة قبل
البدء ، ثم ينزلها من رف ذاته الى سطور تطالع عيون القراء وتقرأ .
أو تمد لسانها لتسخر منه . نحن لا نريد قصائد تكذب على الانسان
ليقال عن صاحبها انه «مجدد» أو «تجريدي» و «متسكن» من لغته
العصرية و «يملك» الروءيا الداخلية «من خلال» التجسيد الحسي
أو «الصوفي» أو «الاشراقي» او ما شابه ! .. حتى لو اغرق الشاعر
كلماته في بحر من الاختناق والتزق والعتسه ، فمهمة الشعر الاولى
ان يكون صادقا ، يحدث انقلاباً او هزةً او ارتعاشاً ، .. اما ان يقلد
الشاعر «الارض اليباب» لاليوت ، تقليداً فجاً ، ويستعمل بعض
مفردات ازراباوند ، ليكون «شاعر عصر» مفتتحاً على « التيارات
العالمية» فذلك امر يرفضه الشعر اساساً .. فليس ثمة ضرورة ان
يملك الشاعر شكلاً معقداً : مفتعلاً — مع ان الواقع الذي يحيط

بالشاعر يحل مضمونه المعقد الزاخر بالتناقض — لأن الشاعر . هنا . ليس مصوراً فوتوغرافياً ، بل هو الباحث في داخل الأشياء والتناقضات عن الاشرار الذي يحقق من خلاله الاضاءة الكاملة للحياة ، ويحدث انقلاباً فيها ..

وهذه المسألة ترتبط بالصدق الفني في تناول والتعبير كضرورة يجب تجسيدها في القصيدة الانبعائية التقديمية ..

انا اذا احبنا أنفسنا كأدبيين — من خلال الكلمة — فلا ننسى ببساطة احبنا وضوح الرؤية والصدق لاستكشاف ما عبرت عنه تجربة الانسان الشاعر . لا الشاعر الكائن ، فقط .. عبرت عنه تجربة الخالق لا «الذي يعيد تركيب الاشياء في ذهنه بمعزل عن شروطها ومواصفاتها في الحياة والمجتمع والعصر» .

فاذا كان بعضهم يفهم الشعر «لغة خامسة ، لغة الصفاء والايحاء والرمز والضوء والايحاء والنبوءة ، اللغة المصفاة من شوائب الشر في سرديته وخطابيته وارشاده ، وفواصله وروابطه والتزاماته » ويفهم جوهر الشعر بأنه «تعبير صادق عن معاناة الشاعر . ينزع ان يكون انسانياً شاملاً — يحل قضية انسانية» (٨) . وان شروط الالتزام بقضية « هو الصدق والاخلص لها . لا التزلف الى القضية بعد ان كان الشاعر في الماضي يتزلف الى الملوك والرؤساء » فإن نزار قباني — مثلاً — يفهم الشعر على انه

(٨) جورج غانم : (الشعر الحديث) والثورة والجمهور في المتلقي الشعري الاول «مجلة الآداب — بيروت — العدد ١ السنة ١٩ .

« عملية انقلابية يقوم بها وينفذها انسان غاضب . الشعر هو حركة في سكون الكتب والتراث واللغة .. وقد ارتبط الشعر بالثورة والطفولة والجنون .. » ثم يقول « الكتابة بالأظافر هي قدرنا بعد حزيران وعلى الشعراء ان يكونوا انقلابيين خارجين على القانون .. فأنه يقدم في ديوانه « اشعار خارجة على القانون » فهماً مناقضاً لذلك. اذ ان (الديوان) امتداد ليس غير لشعر نزار في طفولة نهد « واجبك » ودواوينه الغزلية السابقة . لكن شاعرا كصلاح عبد الصبور يفهم المسألة بان « يكون الشاعر صادقاً في التعبير عن رءياه المعاصرة » « فسن الممكن القول ان الشاعر الحديث يفكر بأحاسسه او يحس بفكره ، ليس مفكراً بالمعنى التقليدي ، انه ينظر الى العالم . ويعيد تركيبه في ذهنه وحين يعبر عن هذا الشعر يكون هو نفسه دلالة الموقف الفكري للشاعر .. »

في حين يرد صلاح الدين ابراهيم (الشاعر السوداني) بقوله :
 « .. نحن شعراء الحديث لا نعمل المعجزات » واذا كان الشعر « بيئي » ، وعقائدي ملتزم ، وانساني شامل — كما يتصور جورج غانم — فانه يتجاوز كل عيوب الماضي ولكننا نحاول ان نسهم في إعادة تشكيل العالم (٩) .

ان القصيدة تلد لتخدم ذاتها عبر خدمتها لذات الآخرين ،

(٩) لاستكمال الفائدة انظر عدد مجلة « الطريق » ١ — ١٩٧١ المحور الخاص عن الشعر العربي الحديث (شهادات ١٤ شاعراً) وندوة الطريق حول الملتقى الشعري الاول في بيروت (ص٧٣- ص ١٦٠) .

بهدفية وتلقائية في الاداء ، فالبعض يفهم الشعر احتواء للعالم والشاعر
« يرى العالم في تداخله ككل لا يفرق بين السياسة والحب وقضايا
الجماهير » •

والقصيدة الجديدة « لم تعد تتناول موضوعاً بالذات ، بل
هي تركيب يرى الشاعر من خلاله العالم كله ، ويحاول الشاعر
الحديث معنا أن يسهم في عملية تغيير العالم ليس بشعره فقط ، بل
لابد ان يتكامل موقفه في الشعر مع سلوكه في العمل » (كما يرى
احمد عبد المعطي حجازي) •

ومن هنا تنبثق ضرورة فهم كون انسياب الكلمات بعذوبة
وتلقائية لا يضع الشعر ولا الشاعر امام مهمة خيانة الضمير الشعري
او الاسغاء المفتعل والمزيف للكلمات الكبيرة والمعقدة .. ومن هنا ،
ايضاً ، تنبثق ضرورة ان يكون الشعر انسانياً ، وان يكون الشاعر
صاحب موقف وان يخضع شعره لفهم الانسان العادي ، وان يتساءل
دائماً لمن اكتب ، ومن اخاطب في الشعر ، وما هي مهمني كشاعر
وما وظيفة الشعر ؟ ••

فكل الشعراء يتحدثون عن الانسان والثورة والالتزام والقضية ••
ولكن الم يخاطب اغلب شعرهم قلة من المثقفين ؟

فاذا كان الشعر سلاحاً في المعركة و « مهمة انقلاية » - نزار
قباني - و « عائشاً في هذا العصر » - صلاح عبدالصبور - « ملتزماً
بقضية » - جورج غانم - و « مسرعاً حركة المجتمع لدفعها الى
الذروة » - صلاح احمد ابراهيم - وان « يسهم في عملية التغيير »

— احمد عبدالمعطي حجازي — وان يكون «موقفاً من العالم»
 — ادونيس — فأن «شعر المقاومة كان الامل الذي تتطلع اليه»
 كما قال حسين مروه — وان «مصدر كون هذا الشعر نبعا للامل،
 عائد الى ان شعراء المقاومة في ارض فلسطين يقفون موقفاً ويرون
 روعة في الحياة وفي الشعر يختلفان عن مواقف وروءى معظم
 الشعراء العرب» (١٠) *

واذا كان شعر المقاومة «جزء عضويًا من حركة الشعر العربي
 كله» فأن محمد ذكروب يرى أن «لا حاجة الى» بديل له (١١) .

اقول اذا كان الامر بهذا التقويم فأن شعر المقاومة هو الشعر
 الانبعاثي التقدمي المتميز بـتلقائية هادفة، وبوضوح وصدق ومواجهة
 متحدية ، وبكونه يوءثر في الجماهير ، ويعمق نضجها ، ويسهم
 في خلق التيار الانقلابي او يسهم في عمليات التغيير .. الخ ولكن هل
 يعني هذا ان الشعر العراقي الجديد لم يحبل طابعا مقاوماً ، لان
 شعراء فلسطين — وحدهم — يفهمون الشعر سلاحا في المعركة ،
 ولا بد لهذا الشعر ان يكتسب تلقائيته عبر التفاعل الواعي مع
 الاحداث والانفعال بها، كما يكون التعبير الاكثر تحاماً بالواقع .
 اسرع اداة ، في الاسهام بتغيير هذا الواقع ؟ اقول كلا : فالشعر
 يملك مسألته الخاصة ، قضيته ، ضمن امتلاكه بعداً انسانياً وقضية

(١٠) حسين مروه : مجلة الآداب ص ٨٣ العدد ١ السنة ١٩ : الشعر
 الحديث والثورة والجمهور في الملتقى الشعري الاول .
 (١١) محمد ذكروب : المصدر السابق .

انسانية .. والشعر هنا ، اداة مخاطبة ، لذا من الضروري ان يمتلك قابلية ان يوءثر . وان يمتلك النقاوة في الدافع والتأثير كيما يكون انبعاثياً وذا هوية تقديمية، متجاوزة.. فالشاعر الجاهيري لا يخاف مثقفين متخصصين او نقاد أدب وفن ، حين يكتب شعره ، بل يسعى — اغلب الاحيان — لغرض الاسهام في تحشيد الناس ضد كل انواع المظالم والعسف .. ومن هنا تنبثق ضرورة استعمال اللفظة الاكثر اشراقاً وبساطة وفنية ، اللفظة التي تتغنن جزاله المكسون وجزالة الشكل معاً . وهذا الاتجاه تحقق في العديد من النماذج الشعرية العراقية .. فالشاعر الحق هو الذي يستطيع تحويل اللغة اليومية الى لغة فاعلة تمتلك استاتيكيته ايضاً ، وهذه مهمة صعبة. والسؤال الذي يطرح نفسه هو : اذا كان للشعر وظيفة اجتماعية وهذا انساني فكيف يستطيع الشاعر تجميع الرأي العام لخدمة قضيته ؟ هذا السؤال لا يستطيع الاجابة عليه القصائد «المعقدة» المهجنة ، التجريدية ، ذات التحليق السورالي احياناً . فنحن نسمع أغاني (بول روبسون) التي خدمت من خلالها قضية السلم والانسان ولكن مجمل اغانيه قصائد واضحة بسيطة اللغة ، ولكنها مفعمة بجمالية عذبة والسبب بسيط هو ان الشعر حين «يتشرق في ذات اللفظة ، يسوت على ضفة السطور ولا يتخطاها الى ذهن القارئ ويكسبه الى صف القضية . واذا كان من الضروري أن يكسب الشعر الناس الى صف قضية ما ، فمن الضروري ، ايضاً ، ان يكون للقسيده حافز تحريضي لكسب الرأي العام ، وهذا ما لم يتحقق عند «المدفعي»

واكثر «الشكليات» عندنا .. فعبّر الترابط العضوي بين القضية والتحريض والشعر ، لابد ، وبالتحتيم ان يكون الشعر هادفاً وألا حمل جنين انفصاله عن رحم الواقع .. ولكيما نفهم اين نقف، ومن اين (نطلق) ولماذا وكيف ، فيجب ان يكون لنا يقيننا الواضح، وقضيتنا الواضحة لنتمكن من الاجابة على هذه التساؤلات ضمن وضوح فى روية الموقع ، وتحديد المدى والمسار ، بشكل اسلم .. وهذا يتطلب وجود لغة شعرية ذات موقف ايديولوجي واضح .. صحيح ان لغة الشعر هي ليست لغة الفلسفة عبر مقالة سياسية او فلسفية .. وصحيح اننا اذا حولنا نغمية القصيدة الى تكوين فلسفي منغم ، تفقد عنصراً اساساً من عناصرها ، وهو الغنائية ... لكن الفارق كبير بين لغةالمقال الافتتاحي في جريدة يومية - مثلاً - وبين لغة القصيدة اليومية .

واذا كنت ادعو - هنا - الى كتابة «القصيدة اليومية» المحملة بلغة واعية وموءثرة وذات موقف ، فإن ذلك لا يعني اسقاط الشكل الفني فى القصيدة الحديثة . بل على العكس ، تعزيز فنية القصيدة ..

لقد كان «هوشي منه» الشاعر ، هو ذاته المناضل الثوري من خلال قصائده التي يكتبها داخل اقل من نصف عمود في الجريدة . كذلك اشعار قادة سياسيين آخرين .. ولكن بالمقياس النقدي والجمالي الحازم ، لا يمكن ان نضع «هوشي منه» في صف الشعراء العظام كما هو فى صف القادة العظام .. فالمسألة تكمن هنا : هل

ان الشاعر كائن منفصل عن الواقع الحضاري للامة او العكس ؟ .
 فإذا كان الشاعر انساناً حضارياً ، وهذا افتراض بديهي ، فهو
 يخضع - شاء أم أبي - لمقاييس الواقع الموضوعي والقوانين التي
 تتحكم بالحياة والمجتمع الذي ينطلق منه ليبر عن مصالح طبقية ..
 اذ ان الافكار ليست وليدة جلسة استرخاء يسطر فيها الشاعر خيالاته
 الرومانسية ، او جلسة افتعال لمعايشة الداخل المزق أو الحس
 الحضاري بشكل متضخم ورهيب ومفتعل (كيما يحقق هذا الشاعر
 للقصيدة لغتها الحضارية) ، كلا . فالقصيدة تسهم في المعيار الفني
 للشعر كأجزاء حضاري ، ولو من خلال خلق الاشراق في داخل
 القارئ وشحنه بالاندفاع والنشاطية الخالقة للعمل والاتساج
 وحب الحياة .

صحيح أن عصرنا يسلي علينا ازاء مهام الواقع الحضاري الذي
 تترك به امتنا ، ان نكون جباهيرين ، ولكن يجب ان يتم ذلك . في
 الصوت والتعبير والدلالة والمحتوى الثوري ..

فإذا كان لابد ان نعبر عن الواقع الموضوعي ومشاكل العصر .
 فنحن ازاء مهمة صعبة تكمن في الخطورة الناجمة من «تبسيط»
 أفكارنا - عسفاً - وشحنها عنوة بالزخم الجباهيري والروح
 الثوري ، أو «تحشيتها» بخرق الشعارات التي تخطاها الزمن .

ان وقفة الانسان امام انجازات الشعوب المضمخة بالانتكاسات
 الوقتية ، والحروب الموضعية ليست وقفة مبسطة ، وليس من السهل
 ان لانسهم في رسم صورة الظفر اللاحق ، في رسم طريق العمل

لتحقيق الانجاز الثوري يوماً ، والحضاري ، في المدى اللاحق .
عبر المهمة الصعبة المزدوجة : الشعر الماتزم والفني ، معاً . هذه
المهمة تحتاج الى ارهاص حقيقي لجوهر نتائج الظاهرات والاشياء ،
في تفاعلها ، ونسوها . وحركتها .. اما اذا تحدثنا عن هـ حزينان
بلغة تراجيدية خائفة . او تحدثنا عن الثورة بغسوخ معقد ، او على
العكس بشعارية ساذجة فنحن نقتل في الكلمة ، وفي القصيدة
بالتالي . انبعاثيتها وتقدميتها وفنيته .. صحيح ان العصر يستحق
لغة النضال والثورة . واداة التحريك الجماهيري .. لكن هذه
اللغة . وكل الادوات . حين تتجلى في الرصاص المدوي . تتجلى
في الكلمة - البندقية ، ايضاً ..

ولكن أنا لا افهم شاعراً يعيش بوعي ، ظروف شعبه ووطنه وامته
والانسانية ، سيعجز عن التعبير عن هذه الهوم الكبيرة ان هو امتلك
أصواته اما اذا افتعل الموقف الشعري . المعبر عن هذه الهوم الكبيرة
بسرعة وبدون تمثل للعباءة ، فستسوت الالتفاف وتفقد دلالتها
وتأثيرها حتماً ..

ان الانبعاثية التقدمية . في الشعر . ليست موقفاً مسطحاً :
وتبسيطاً وتجزئياً . وليست ركناً لمجموع كمي من الكلمات
«السينة» الثورية بل هي تأمل خالص وعيق للواقع وللعصر .
والمجتمع والحياة والقوانين التي تتحكم فيها . والتعبير عن هذه
الحركة بالتقاطعة وعي . ومحتوى جزل : وفية عالية ، كما يتميز

النتاج بالصدق والاصالة ، ويحمل معه شروط ديمومته واستمراره
فليس المهم ان نعبر عن الحقيقة بكلمات عادية ، بل المهم ان تكون
وسيلتنا في التعبير مقنعة وعميقة التأثير ، عبر كتاباتنا كيما يشكل
«كتاب الشعر والحقيقة اروع اكتشاف ينبغي اكتشافه» فعلا ! •

⑥ - البحث واليقين في المغامرة الشعرية

دراسة في شعر :

حميد سعيد

سامي مهدي

عبدالميرعلة

مالكو المطليبي

«الشعر انما ينشد حقيقة ، واقعاً ، كشفاً»
- البيرس -

يتكون الشاعر عبر زمان محدد ، لكن تأثير الماضي عليه وتأثير الواقع الحضاري والمادي ، يدفعه في البحث عن مطلق خارق، لكي يستلک القصيدة المغامرة التي تتوغل داخل اسوار المجهول لتكسر ابهام المطلق وتفصح عن فعلها المعاصر والمؤثر .
ان مغامرة الشاعر تكمن في قدرته على التجاوز والانجاز، وكلما حاول الشاعر كسر أسوار الروتين ومواد الواقع الجاهزة ، واستبطن

القيم الجمالية التي تحقق عنصر الاندهاش والمفاجأة الى جانب اليقين،
الفكري ، يكون - عبر ذلك - قد تصاهر مع اللغة وأمتلك ألقها
الخاص دون أن تسقطه في شباكها الناعمة والمغرية .

فاذا استطاعت القصيدة ان تستلك دياالكتيكها الخاص داخل
مشروع التفكير والاحساس خارج روتينيات الانسانية ، بحيث تصل
ني سعيها الجاد الى نهاية الشوط ، وتتكشف عن نقطة قصوى يتفجر
عنها كل شيء . يكون الشاعر . هنا قد أستفز كل معوقات وأسوار
الزمان والمكان والمطلق والروتين والانسجام الظاهر والالفة والعادة ليخلق
قصيدته النموذج ، ويحقق نجاح مغامرته الشعرية ، فالشعر يستلك
سحره والهامة اللامتناهي وعذوبة سريته ، وكلما كان (فعل) القصيدة
عند المتلقي موءثراً ، كانت القصيدة قد حققت عنصر تجاوزها .
فالقصيدة هي مغامرة الشاعر الظرفية ، في اللحظة المستلثة وعيها
الحضاري واتقادها الوجداني وقوة انثيالها خارج جسد الشاعر
وعقله وافعاله البيولوجية .،،، مغامرته داخل المستقبل ، وقد تتحطم
هذه المغامرة عند الابواب او تتجاوز الافاق لتدخل الزمن الجديد .
وهي تحمل ألقها الخاص .

فالقصيدة ليست كتابة سهلة . وليست مطلق مشاعر وعصور
والفاظ وتداعيات ، انما هي التخلق والابداع في سيغة ديناميكية
موءثرة .،،

واذا كانت تأثيرات وتناج تلقي القصيدة هي محكمتها التي
تؤدي بها الى المقصلة ، او الى العناق الحقيقي مع الآخرين والبراءة

في امتلاك صدق القضية واليقين . فإن (فعل) التأثير هذا ، هو ما يتبقى (بعد) القصيدة لتمتلك هذه العملية - المغامرة ، شرف التسمية •

فإذا فقد العمل الشعري فعله ولم يترك أثراً (بعده) ، أضحي عملاً ساذجاً وسهلاً ولا يدخل في اقاليم وطقوس المغامرة الشعرية •• ان مدحاض الشاعر ليس في البحث وحده . بل في الوصول الى اليقين والتعبير عنه داخل وعبر المغامرة الشعرية ، ومن ثم ايصاله كنتاج عام لعمله . لان القصيدة تخرج من جسد الشاعر لتتوغل في الآخرين وفي الاشياء التي تتحكم بها قوانين المجتمع والحياة ، فإن امتاكت القصيدة قوانينها المؤثرة أمتاكت - بالنتيجة - فعلها المؤثر وسحرها وسريتها . وبمعنى آخر أمتاكت هدف المغامرة والا تبددت . وتحطمت كسلايين المحاولات وسلسلة الموبات في الشعر العربي منذ قرون •

«أن الشعر اذ يخوض على هذا النحو في طريق المعرفة المدهشة والسحرية يصادف عقبة ابهام المطلق الذي يتطعم اليه هذا الشعر» عبر عملية البحث والمغامرة وصولاً الى تركيز اليقين واضاءته •

واذا كانت محاولات الشعراء المتوغلين في المطلق والباحثين عن «ثقب ستف اللوحة» أحياناً ، لم يذهبوا اكثر مما ذهب اليه (رامبو) - مثلاً - في الشعر الفرنسي ••• اذ «ان تاريخ هذا الموقف الشعري والصوفي ومعناه . وآفاقه أخيراً لا تمثل صورة تغفل تاريخي في المجهول ، والواقع ان كل شاعر او كل جيل كان يعاود ، منذ رامبو ،

المغامرة نفسها ، مع الاخطار نفسها : بل مع الحدود نفسها : اذا كانت المغامرة قد بلغت اقصى حدودها » (١) .

واذا كان الشعر العراقي الحديث (١٩٦٠-١٩٧٠) قد جرب التوغل في المغامرة بدءاً بقصيدة الشعار والقصيدة الظرفية حتى السقوط في الرمزية والزخرفة اللفظية : ومن ثم في محاولة هذا الانغلاق الذي كور الشاعر نفسه داخل زنزاتته ، لأستلهاً وتشل الشور والارتفاع لمستوى قيمها واهدافها ، داخل مسيرة الانكسارات والارتدادات والتخليات . ومن ثم العودة الى النبع والانجازات ، والجهة . وتعميق المسيرة التقدمية والاسهام في صنع التحولات الاجتماعية وصولاً الى المجتمع الاشتراكي المنشود . فأن السقوط داخل أزمنة المغامرة الشعرية ظل هدفاً ، وظل ألقاً ينير ظلمات المجهول في ذات الوقت .

وهذه العملية المزدوجة اتعبت الشاعر الجديد في محاولة التخلق والابداع لصنع «البلياد» الجديدة : فالاصطدام بالمرئي : ومحاولة وصف اللا انساني ورفضه . مجابهة عانت منها القصيدة الجديدة في انفسارها باللامرئي أحياناً وباللفظية ، وبسحاور الصور والتداعيات ، وبالرمز والاقنعة والتراث السهل . . ولكن تجاوز السهولة والهشاشة وهلوسات الرمزيين والسورياليين والصوفيين عملية صعبة وشاقة : خاصة وان الشاعر العراقي الجديد لم يستطع تحصين نفسه بسناعات

(١) البيرسر : الاتجاهات الادبية في القرن العشرين - منشورات عويدات - بيروت ص ١٥٠ .

كافية لمواجهة تأثيرات التراث الانساني الشعري ومذاهبه ومدارسه العربية والعالمية معاً . فلم يكن من السهولة قراءة اليوت او رامبو او كلوديل او فاليري او مالارمييه أو جبرودو أو بروسست او عزرا باوند . . . ، دون ان يعلق تأثير هذه العقريات الشعرية في ذهن الشاعر الشاب . . . وليس من السهل قراءة نيرودا وارغون وناظم حكمت وايلوار ولوركا وغويلن وماياكوفسكي ويسنين وبلوك وايفتشنكو . . . دون ان تتأثر تلقيات الشباب بتلك التجارب الثورية والوجدانية والفنية الغزيرة .

لان حلم الشاعر وانفعالاته وتأويلات الواقع المتصور والمتخيل، وخشونة الواقع المعاش . والانفراد بالوقوف امام صعوبات اللغة العربية . وطقوس الاستحمام في مياه العصر والثقافات العالمية وتأثيرات الاعلام والتصريحات والصور المكبرة في الصحف والمجلات العربية والاجنبية . . . ومن ثم الرغبة الحارقة في أن يمتلك الشاعر طرائق بحثه الخاصة ومعاناته الخاصة ، وتجربته الخاصة ، والرغبة الجارحة في أن يعبر عن كل ذلك بلغته الخاصة ، مهمة اصعب من عسر المغامرة الشعرية في ذاتها ولذاتها . . .

من ثم فإن تأثير الفنون الاخرى وخصب الابداع الجمالي وانجازات علم الجمال والمدارس والمذاهب من الدادائية والتكعيبية والتعبيرية والرمزية والسوريالية حتى العودة الى نبش التراث والبحث عن العيارين والصعاليك وكل ما هو ايجابي في الشخصية العربية والثقافة العربية وحضارات وادي الرافدين ومصر والهند

وفارس ، .. يشكل كل ذلك طموح البحث واليقين في المغامرة الشعرية لدى الشعراء الشباب ..

ان هواء الشعر اوشك ان يخنق مكونات الفرد العربي الذي يحاول ان يبقى نقياً لصيقاً بأرضه وتراثه وظرفه ، مستشرفاً المستقبل ومحاولاً الاسهام في العملية الثورية ليس داخل القطر الواحد ، بل وعبر البنية العربية بكاملها في التحامها الجدلي بحركة التحرر العالمية . فالمبدأ الذي قاد هؤلاء الشباب ، حتى الى وضع النظريات ونسف الكثير من القيم السلفية والدخول في الخصومات ، أحياناً ، ظل سليماً اذ كس في البحث عن البديل الاروع عبر تجارب وصيغ وتأثرات وساخات مختلفة من أجل ربط الجمالي بالايديولوجي ، ربط البحث باليقين السياسي والفكري . هذا المبدأ التزمه كل الشعراء العراقيين من الرواد وحتى آخر شباب السبعينيات الذين يجمعهم — في الخصائص العامة — موقف ونظرة تقدمية من العالم ، ووعاء ماركسي شامل ، رغم تفاوت الاجتهادات والتفسيرات والتطبيقات .. انها لمشكلة عسيرة حقاً ان تصل بالقصيدة الى ذروتها جمالياً وفكرياً بحيث تخلق فعلها الموءثر على الفور .

واذا كانت الانقسامات — على الصعيد السياسي — قد خلقت انقسامات على الصعيد الشعري — لكنها لم تكن انقسامات في بنية القصيدة المطلوبة وجمالياتها ، بقدر ما كانت في محتواها وهدفها ، ومع ان هذه الانقسامات والصراعات كانت أكثر حدة وتأثيراً على السلوك الشخصي والعلاقات الاجتماعية ، فهي لم تكن بنفس الحدة

والتأثير على النتاج الشعري، إذ أنك تجد قصيدة لهذا الشاعر الشاب - الذي يمتلك يقيناً سياسياً مختلفاً عن (الآخر) - تتشابه مع قصيدة (الآخر) في بعض المناخات الجبالية والصور والتداعيات، وأحياناً في التركيبات الفنية أيضاً . في حين تجد الفارق واضحاً في القصيدة المباشرة - الشعارية ذات النفس الفني الضعيف ..

وإذا كانت ثمة ازِمات مشتركة قد واجهت أدب الشباب في العراق ، وخاصة الشعراء ، فأبرزها «أزمة اللغة» بمعنى «استعمال اللغة كأداة حاسمة» في بناء معيار القصيدة الجديدة . مما دفع ناقداً كجبرا ابراهيم جبرا لأن يصرح بصوت عال قائلاً : «ان الالفاظ فقدت وضوحها وتركيزها الذي يجب ان يكون بقوة تركيز الرمز . واصبحت العلاقات الجديدة بين الالفاظ علاقات تهويم وهلوسة لا يمكن ان تؤول الى وضوح في الرواية او تعيق في التجربة فأصبح الشعر الجديد عملية تهديم ، ولكنه لم يصبح بعد عملية بناء» - ويؤكد جبرا : ان «للتهديم ، أحياناً . قيمه ، ولكن هذه القيم متروطة بأنه سيؤدي الى بناء أروع ..» (٢) .

هذه الصرخة التي يدين فيها جبرا اتجاهاً في فهم وظيفة اللغة هي احتجاج على المنهج . لقد اراد جبرا ويوسف الخال وأدونيس وأنسي الحاج وشوقي ابي شقرا وتوفيق صايغ ، ان تكون عملية تتلمذ الشعراء الشباب لهم ، عملية متكاملة ولم يكن في حسابهم

٢١ - جبرا ابراهيم جبرا في مقابلة أجرتها معه «العلم اشقافي» - الملحق الثقافي لجريدة العلم المغربية (ص٥-١١) - ٣ آب ١٩٧٣ .

ان التجريب محاولة ضسوح لى الشبَاب . والنقل والتقليد عملية قتل لروحهم واندفاعهم الابداعي . لذا فأن نقل التجربة العالمية من قبل هوءلاء الشعراء ، الذين طرحوا — بحددة — قصيدة النثر والرمز وتثوير اللغة والتهديم والقصيدة الروءىوية.. الخ، وعربوها ليتبناها الشعراء الشبَاب . سقطت هي الاخرى في المجابهة الرافضة بعد أن فقدت مبرراتها وأسائيد قناعاتها لعدم امتلاكها طاقة التوغل في المعرفة والكشف والمجهول المرتبط بتوظيف القصيدة من أجل التعبير عن يقين ثوري ملتزم وحس طبقي متقدم .

لذا فأن الخوف من «تثليم اللغة الشعرية» ومحاولة تجنب اللفظية والسعي للوصول الى «بناء ارووع» وجد صيغته الاخرى في بحث الشعراء الشبَاب عن اليقين المكرس ، الطسوح ، لا عن اليقين الميتافيزيني المشروع غير المتحقق .

واذا كانت السنة العامة للشعر الحديث هي التخلي عن «وحدة البيت» مقابل تبني «وحدة الصورة» : فأن تركيب هذه الصورة في مناخ فكري ملتزم هو تقيض التركيب الذي تجسد في مناخ فكري (هادف) الى الهدم ! من هنا كانت صرخة الشعراء الشبَاب أقوى من صرخة جبرا .. لان بعضهم راح يبحث عن صيغة تعبر عن العسلية الثورية مستلهمة التراث ومستشرفة المستقبل ، عبر اغناء الواقع ودفع المرحلة الى متغيراتها الجذرية ، واحتواء مضامين الظرف الثوري والتعبير عنها بفنية .

صحيح ان هذه الطموحات اصطدمت بعقبة هامة هي عجز

القدرة الذاتية في التعبير عن اليقين من خلال الاداة الفنية التي تطمح ان ترقى الى مستوى الحدث ، والتي خلقت جدلاً أشد في هذا السياق في الربع الاخير من الستينيات، فأن تطبيقات السبعينيات دلت على ذلك بوضوح حين كانت الاحداث والانجازات الثورية كالتأميم و ١١ آذار والجهة وحرب تشرين .. الخ ، أكبر من الوعاء الفني للقصيدة التي عبرت عن هذه الاحداث والانجازات . ولكن مع ذلك ظلت محاولة تجنب السقوط في المباشرة والتقريبية قد أمتلكت وعي الشعراء فكانوا يتعاملون مع المفردة بحذر يختلف تماماً عن تعاملهم معها في المرحلة التي ذكرها الاستاذ جبرا ، مرحلة «فقدان الالفاظ لوضوحها وتركيزها» .

لقد دفعت المرحلة السياسية الثورية الجديدة اطراف الصراع في الحياة العراقية الى الالتقاء الجبهوي ، فكانت الجبهة الوطنية والقومية التقدمية وعاءً تقدماً احتوى العناصر الوطنية التي وجدت في الجبهة ضرورة تاريخية ملحة وهدفاً استراتيجياً .. وكان الوعي الشعري قد حاول ان يرقى لمستوى الفعل الجبهوي وان يستوعب المرحلة ويعبر عنها ضمن تخلق ابداعي ، معتمداً اليقين في امتلاك الضرورة ، بعد تحقق الممكن والهام ..

واذا كان النقاش عن «أدب الثورة» قد أخذ حيزاً من حساس الشعراء في أواخر الخمسينيات . فقد أخذ نفس الحيز - أيضاً - في أواخر الستينيات ، خاصة بعد نكسة الخامس من حزيران ولحد الآن ، عبر وعي ضرورة التعبير عن الواقع وتجاوزه ، وتجاوز اسباب

وآثار وموثرات النكسة للحفاظ على اليقين الحضاري داخل بنية
 النفسية العربية، وعدم الرضوخ لضغوط الفكر الليبرالي والامبريالي،
 وتأثيراتها في الادب والفلسفة والعلوم الانسانية والفنون . لذا فإن
 التوجه الى بحث صيغة جديدة لتمثل الواقع الجديد ، تبلورت أكثر ،
 في وعاء الجبهة الوطنية ، وبات الهم الجديد والاساس للشعراء
 ليس اللفظة وهدم العالم أو «نصفه» .. الخ . بل الحفاظ على
 المكتسبات الثورية والانجازات التقدمية ، والوقوف ضد كل
 التآمرات التي تستهدف تصفية حركة التحرر الوطني العربية .
 والقضية الفلسطينية ، خاصة ... ثم وبالاساس الحفاظ على وتأثر
 صعود ونمو الاتجاه التقدمي في العراق واستكمال الاستقلال
 الاقتصادي والوحدة الوطنية والوقوف بحزم ضد كل الضغوط
 والتآمرات الرجعية والامبريالية ضد الحكم التقدمي في العراق .
 وبات الهم التفصيلي - الوظيفي يكمن في بناء مؤسسات
 ثقافية وفنية ثورية تمثل ميثاق العمل الوطني وتحقيق انجازاتها على
 على مستوى الطموحات ، وارساء تقاليد ثقافية جديدة تستوعب
 طاقات وتناجات وموئفات الاقلام التقدمية والشباب بخاصة .
 أما الهم الفني فقد بات هماً ثانوياً يبحث عن اخضاع القصيدة
 الى شكل جمالي متجدد . ضمن مناخ الظرف الراهن وعبر حس
 طبقي واضح ..

ولما كانت البنية الطبقة للشعراء الشباب - في ذاتهم - هي
 بنية البورجوازية الصغيرة كافراد - تستمد طموحها من انحدرات

طبقية كادحة - في الغالب - وتطمح ان تعاقب الكادحين عناقاً حميماً عبر الفعل التنظيمي والفعل الشعري معاً ، فأن القصيدة الجديدة ظلت دون مستوى هذا العناق ولم ترق الى الاعلاء المطلوب ، طبقياً . * من هنا فأن طرح صيغة تثل الواقع الجديد ، في الادب الظرفي ، عبر بنية فنية متقدمة لم يعد رفاهاً زائداً ولا مطلباً متعسفاً ، بل ضرورة موضوعية تقتضيها المرحلة . *

يقول جوته : « ان قصائدي جميعها قصائد ظرفية ، انها مستوحاة من الواقع وموعدة عليه ومستقرة فيه ، ولا شأن لي بالشعر الذي لا ينهض على شيء . » *

وعلى الضد من هذا الاتجاه الواعي عند جوته والذي نحتاجه في ظرفنا الراهن ، هناك رأي لبودلير يلتقي معه شعراء لا زالوا ينتفرون على المرحلة . شعراء وادباء لا زالوا على الرصيف ، في حين ان نهر الرجال تكتظ به الشوارع ولن يتوقف . *

يقول بودلير : « ان القصيدة الحقيقية هي المكتوبة لمحض لذة كتابة القصيدة ! » وهذا الرأي الذي لا تتجاوز فيه القصيدة مهمة منح اللذة لذاتها ، سقوط كامل في الانغلاق وتعبير اوضح عن نظرية « الفن للفن » ، وبالتالي فأن القصيدة عند اصحاب هذا الرأي لا تؤدى أية وظيفة ظرفية اجتماعية . ولا تستلک - بالتالي - يقينها وقصيتها . * صحيح ان الكثير من عاداتنا الفكرية « وحاجاتنا العملية تمنعنا من روعية الواقع كما هو » كأن نرى - كما يستشهد البيريس - « الشجرة على انها الثالثة قبل موقف الباص ، والحصاة على انها عقبة

في درب. والحال ان الشجرة ليست في الواقع ذلك الوتد . ولا الحصة تلك الكبوة : فالبستاني والسيكولوجي يمنحاهما - بدورهما انتباهاً معيناً ومغايراً تماماً . ان الشاعر هو الذي يبحث لهما عن معنى ، هو الذي لا يكتفي بالمعنى الكبير النفع في الحياة الدارجة أصلاً ، الذي يسبغه الروتين الانساني على الاشياء او الكائنات أو العالم .. » (٣) .

من هنا يتأتى دور الشاعر في البحث عن بديل يوازي يقينه الفكري ووعيه الطبقي وطموحه الجمالي ، وهذا البحث يقتضي مكابدة خاصة ، ومعاناة في التأمل للخروج من المغامرة الشعرية بأفعال تتجاوز التقليدي والروتييني والانسجام الظاهر والمشاهدة السياحية او الفوتغرافية او التأثير السطحي بالاحداث والانجازات الملية باللامبالاة والمغالي بالحرص المفتعل للتعبير - ولو الهش المسطح - عن قضايا الوطن والامة والانسانية والعصر .

ان الكشف عن الوجه الخفي للاشياء والظواهرات ولقوانين المجتمع والحياة ، ولفعالية الاحداث الثورية وقيمة الانجازات التقدمية وتأثيرها في الحاضر والمستقبل ونزع الحجاب عن العلاقات المتوغلة في دياكتيك الاشياء ، يعطي لعنصر البحث قيمته الاستقرائية الواعية ويبني جسراً قوياً يصل المادة الشعرية باليقين الفكري او الايديولوجي «فالشعر يرفع ، ضد الروئية والخيال الروتينيين ، عالماً لاغور له ،

وأفقه هو على وجه التحديد كل ما نهمله « بالعين المجردة والملاحظة السريعة ».

ان الحياة تحبسنا أحياناً «بمعامل الانسجام» و «الاختيارات السهلة» و «الموانع التي تتطلبها» و «الانشغالات» المعيشية والمهنية، وتدفعنا الى عالم ضيق يريد الشعر ان ينقذنا منه داخل المغامرة الواعية ، وعبر البحث الجاد والكد الحقيقي كما يستلك الشعر عنصر مفاجئته ودهشته ويقيه ، لكن الشعر « لا ينشد وقع المفاجأة لذاته. ولا حباً صبيانياً منه للصدم ، بل لان هذا الواقع ضروري له كي يعلمنا ان نرى كما لا نرى عادة »^(٤) . ان تجاوز «فعل العادة» الى «فعل المغامرة» هو الذي يترك «فعل القصيدة» على المتلقى . وان ذلك لمهمة مشتركة يلتقي عندها كل الشعراء العراقيين الشباب الذين يطمحون ان يحقق بحسبهم الجاد تلك الافعال ، عبر ايجاد المعادل المقنع بين «الجمالي كعلاقة» واليقين الايديولوجي والوعي الطبقي كمضسون . واذ كان هذا البحث من الكتاب قد اصفناه ليكون جسراً بين «التجاوز» و «التطبيق» عبر شريحة شعرية ذات انتماء آيديولوجي واحد فلائنا نروم من ذلك مسألتين :

أولاهما : تحاشي السقوط في احادية التناول لقطاع فكري متجانس دون آخر .

وثانيهما : لان النماذج الشعرية التي سنقصر تطبيقات هذا البحث عليها لا يمكن اغفالها بأي حال من الاحوال في أية دراسة

(٤) البيريس : المصدر نفسه ص ١٤٦ - ١٤٧ .

موضوعية عن شريحة الشعر العراقي الحديث ، وبالذات الفترة من ٩٦٠ - ١٩٧٠ لان هؤلاء الشعراء يمارسون في الواقع الثقافي حضورهم اليومي ، ولاننا سنتخذ منهم نماذج للبحث لا يسع ان يلتقي معهم شعراء آخرون ينتمون الى ذات النفس الشعري واليقين الايديولوجي ، بل وان يلتقي هؤلاء بشريحة عريضة من الشعراء العراقيين الشباب من انتساءات اخرى ، ولان الوعاء التقدمي يحتوي الجميع ، رغم وجود مفردات وتناولات وتضاريس خاصة بكل مغامرة شعرية : ان استوعبت في اطارها فرداً او جماعة ، أمتلكوا القناعة بأن الشعر هو وعاء تجربتهم ، ومن خلاله يعبرون عن همومهم وهموم مجتمعهم وأمتهم والانسانية ، فحميد سعيد وسامي مهدي وعبد الامير معله ومالك المطلبي - مثلاً - والعديد من الشعراء الشباب الآخرين يلتقون في طوحات ومعالجات وبحث من أجل الوصول الى صيغة شعرية تضيء يقينهم الايديولوجي ..

ويسكن اجمال الخصائص المشتركة بهؤلاء الشعراء ضمن الظاهرة الشعرية بالآتي :

١ - اعتداد الرمز في تكوينات القصيدة وفي تخلق صورها .
من ثم الارتكاز على الرمز في البحث عن الخلاص . وفي وضع وبناء اليقين الفكري داخل معمار القصيدة .

٢ - الاعتداد على الايقاع الداخلي في القصيدة . في محاولة لرفض موروث سلفية موسيقى الشعر في القصيدة العمودية، ومحاولة تجاوز الغنائية المباشرة في القصيدة الرومانسية الخمسينية .

- ٣ - الرجوع الى التراث واستلهامه وتناول مفرداته والارتكاز على بعض شخوصه وأحداثه وقيمه عبر مناخ عصري .
- ٤ - خلق التداعي بالصور وتراكبها عمودياً داخل مقطع القصيدة الواحد ، وافقياً داخل القصيدة الواحدة ، دون ان تحدد بمنهج معماري معين ، فيوشك المقطع ان يشكل وحدة الصورة .
لا القصيدة كلها .
- ٥ - فكر القصيدة ينمو عبر كد البحث للوصول الى اليقين الفكري من خلال الجبالي كعلاقة .
- ٦ - تمثل الوجه القومي العربي الانساني في مناخ الحدث الدرامي شعرياً داخل اضاءات متنوعة في محاولة لامتلاك الموقف الخاص في المنعطقات التاريخية .
- ٧ - وضوح روعيا الفداء في القصيدة الجديدة من منطلق ان المقاومة تكمن في كل الارض .
- ٨ - التأثير بالمجري الشعري العام لنموذج القصيدة التي طرحها - بحدة - في الستينيات ادونيس والماغوط والخال وآخرون ، كقصيدة النثر . ورعاية المفردة الشعرية ككيان قائم بذاته .
وتدليلها كطفل حبيب ، وتناول الشكل المعقد . واستعمال التقطيع والحوار داخل القصيدة ... الخ . وبالأجمال البحث عن صيغة جديدة في بنية القصيدة الحديثة دون ان تتسرب كالماء من بين الاصابع .. واتكن - رغم هذا التأثير ورفضه من بعد - بمستوى اليقين الفكري وتملك ملامح وجهها الخاص

في محاولة لتخطي الروتين والانسجام الظاهر وفعل العادة
— كما قلنا — وإيجاد عنصري الدهشة والمفاجأة ذات التأثير
والفعالية ..

٩ — التأثير بالطبيعة ومفرداتها : الماء ، النهر ، الصحراء ، الزهرة ..
الخ .. بحيث تتكرر كرموز في مجموعة الدواوين ، كذلك
تتكرر تراكيب متقاربة : مدن الفرح ، والآتي ، والموت .. الخ .
١٠ — التغريب في الصورة وخلق المناخات الحاملة ، تأثراً بالقراءات
الجديدة للشعر الاوربي ، مما ينجم عنه الاحساس بالغربة
والموت ازاء استلاب الواقع .

١١ — جدية ان لا يسقط الشعر في العزلة ويبتعد عن كل ماهية
اخرى في محاولة لتجاوز السقوط في الشكلية لا الشكل
كجزء من المحتوى .

١٢ — تناول اليومي — الحداثي — الظرفي ، وتحاشي السقوط في
الشعارية والتعليلية والمباشرة من اجل الامساك بالزمكان
الشعري واكتشاف المستقبل .

١٣ — محاولة امتلاك عودة القصيدة الى النقاء لا بالمعنى الجمالي
الكلاسيكي بل بمعنى الكشف عن سرية العلاقة بين القصيدة
وبين الايمان المحدد بقضية .



ان شاعرا كحميد سعيد يطرح منذ الاهداء في ديوانه «شواطي»

لم تعرف الدفء»^(٥) مسألة اليقين هذه فألى : « شاطئ دافيء ..
سأشد اليه ضلوعي» يهدي ،
وهذا الشاطئ - اليقين يتبدى عند الشاعر عبر كد البحث
عن الذي «يأتي» و «لن يأتي»
لان :

**((الذي لم يات .. لن ياتي
سيبقى تائهاً في حومة الصمت
ولن ياتي .. ولن ياتي)) (٦)**

لكن هذا المقطع والجزم في التصور ناجم عن المناخ الذي
«تنتظر» فيه «المخاطبة» للذي يأتي ، والانتظار هنا هو حالة أمل عبر
تفاصيل الحزن والاسى التي تسلا «حنايا البيت» اذ تمتد « صرخة
الاسيان » :

**((عسى اضيف ابراهيم تأتيها
ستنحر ليل هم جائع
ولسوف تقرى بالعيون
ومن مآقيها))**

هذه التمنيات ستبقى عنصر مجابهة ودفقات أمل تسفر عن
افعال المضي للوصول الى الهدف ، عبر «عسى» و «صرخة الاسيان»

٥١ «شواطئ لم تعرف الدفء» - منشورات الكلمة - ٤ - الطبعة
الاولى كانون اشاني ١٩٦٩ - مطبعة الفري الحديثة -
النجف ص ٤ .

٦١ يضم حميد سعيد «لن يأتي» عنواناً للقسم الاول من قصيدته
«شواطئ لم تعرف الدفء» التي حمل الديوان اسمها .

والمتواليات الأخرى . ان تجاوز الحزن والأسى اللذين خلقتها
ظرفية خاصة ، يعلن عن نفسه في اليقين الذي يظهر ويختفي بين
الصور الشعرية ، وفق طبيعة ضغط الطرف :

« يا نداء التمزق .. »

هل مات صوت التمرد في غابنا

قد تمادى الأسى

نام عبر مفالق اهداينا

وضجيج الحضارة ما مس الا ظواهر أشتاتنا

فأبحثي يا نساء المدينة عن فارس

شوهته الفحولة

عن فتى لم يزل فيه .. مما تريد النساء » (٧)

ويتكرر تأثير الأسى وصوته في «رحلة الصمت» وكأن الشاعر

مندور لحزنه :

«ان رحل السمار من للأسى

يطرحه عن ظهره المتعب » (رحلة الصمت ص ٨)

لكن هذا الركام من الأسى لا يخفق يقين الشاعر ، بل يتبدى

اليقين معلناً عن نفسه في لحظة يقظة :

« فاقرع جدار الصمت ان المدى

لا بد ان يفتح للقادمين »

واذا كان حميد سعيد في «رحلة الصمت» أقرب الى مناخات

السياب وحزنه ، فإن «من معلقات العصر» تحمل نفساً آخر وتوتراً

جديداً وبداية لصيغة سيتمثلها في قصائد دواوينه التالية بوضوح

أكثر خاصة في ديوانه «قراءة ثامنة»، فالقصيدة هنا، تخاطب الانسان

عبر التمرد المجرح والمواجهة في الخطاب وكأنها تحمل رداً على
اتهامات :

« ما تهاوى جليد وصوتي يشد ويقرع عهر الجنود
صحت .. بحت دمائي .. أبيني وبينكم قام سور ؟
وتداعى انفتاح الحناجر صمتاً
ما حملت وجوه النبين صوتاً
ومواسم حبي تصيح :
كذبت قبلكم قوم نوح
وسيوف الخيانة ناشت جبين الحسين » (ص ١٣)

صحيح ان هذا المقطع يخضع في تناغمه الى ايقاعات النهايات
المقفاة بثنائية وفي التالي ، وهي سمة بارزة في اغلب قصائد
«شواطيء لم تعرف الدفء» كما هي السمة البارزة لقصائد السياب
والبياتي واغلب قصائد الحسينيات .. لكن حديد سعيد يتجاوز
هذا الايقاع . بعدئذ ، لان التوغل في تشكيل فكر القصيدة يصبح
همه الخاص ، عبر استلهام الشخصية التاريخية . - كأشارة - ليعطي
قوة تكبر «للغناء الذي ذل ما زال يحصل عنف البشارة .. ويذل
السطوح» (ص ١٤) ولان هذه المناخات التي تحرق أعناق الشاعر
فتفجر فيه الثورة . بعد التمرد ، تزداد - داخل يقينه - توهجاً :

« يا شموخ التطلع زر حبنا كل حين

فجهنم معبرنا لليقين

لم يزل صوتها ألبكر ، .. هل من مزيد ؟؟ »

ويتجلى التحدي بوضوح أكبر في الضربة الختامية لقصيدة

«من معلقات العصر» :

« ظمئت مديات التحدي

**ولكن .. اعناقنا لم تزل
تحمل الراس دون انخزال » (ص ١٥)**

وفي قصيدته «سحيم» يمزق حميد سعيد اطار الحزن والاسى والمعاناة بضربة يقينية متميزة ، لان ركام الحزن والاسى والاحباطات وتحدي محاولات الاذلال تظل تغرق اجواء الشاعر ، لكن يقينه لا يفلت من بين يديه ، ففي «ابتداء من القادمين» يتضح اليقين حتى بالمفردة وتكرارها :

**« لم تعد تحمل الارض الا الظبي
لم تعد تحمل الارض ..
الا اليقين » (ص ٢١)**

ان القصيدة عند حميد سعيد تحاول ان تتوغل اكثر فأكثر بالاشياء دون ان تسفر عن وجهها بعبارات مباشرة او شعاعية ، فأبتعاد حميد عن الصيغة السهلة جعل قصيدته مرهلة لان تنسج في مناخ جمالي أرحب ، ضمن اتحاد تخصب فيه غنائية ذات نفس حزين يسقط في التشاؤم ، أحياناً ، كما في ختام قصيدته «القرصان والكلبة» آخر قصائد «شواطيء لم تعرف الدفء» :

**« عارنا انا ضحايا
انسا عشنا بلا تاريخ
فقدنا تواريخ سوانا » (ص ٨٠) .**

فاذا كانت بعض قصائد حميد متخلصة من تأثير خلط ازياء التراث والعصر معاً ، وذات مناخ مفصل على جسد واضح الهوية كقصيدته «الغربة وزهور الفولاذ» (ص ٢٢) فلأنها تنتمي - كلية - الى حس غنائي مباشر الايقاع اقرب الى غنائية السياب - وهذه

الغنائية نجد تأثيرها في أغلب القصائد الأولى - كما قلنا - :

« انبقي دون حب يا زهور

ودون اشواق

لان يد المدينة تستببح أريجنا الباقي

وان ربيعنا المفرور بالصفصاف والماء

تحنطه خطوط الوهم في اطر زجاجية .. »

ومع ذلك تتلون قصائد حسيد بسوءثرات التراث . اذ يدخل بواسطة « الغفاري » (ص ٤٧) ووجه عمار بن ياسر (ص ٦٧) وفاطمة البراوي والحسين (ص ٦١-٦٦) عالم الاقنعة التي تميز بها البياتي كثيرا .. واحياناً ينساق الشاعر وراء انشالات القصيدة حتى لتوشك أن تأخذه معها مسافات طويلة يفتقد فيها القدرة ، انذاك ، على ان يلسلم نفسه في نغم ايقاعي حاد وجارح ، ففي « الفتى وصوت الارض » (ص ٢٥) تأخذه احزان موت شهيد العاصفة (مازن ابو غزاله) الى دروب ومنعطفات تلتحم بـ « مرثيه » و بـ « أقاصي جريحة » و بـ « اطلالة صغيرة » وكأن الموت ورفض الموت ، يفرضان طقوسهما على مسار الكلمات عبر تلك الصفحات كلها ، لكنها طقوس مشبعة بالحزن مع انه يخاطب في « أقاصي جريحة » (من) يضع ازاءها - وامام نفسه - أختيارين :

« أما ان أهرب من نفسي

أو أن أهرب من عينيك .. وأحيا

في ظل الظل » (ص ٣٦)

ويقفز الموت الى السطور الأولى كأنه أكبر من أن يحذف او

يهمل في مطلع « اطلالة صغيرة » :

« مت عشر سنين وعدت .. »
 فلا الموت مزق في خاطري
 صورة
 انت لونت ازمانها
 والعصور السحيقة القت اليها
 عيون التحدي .. »

ان المخاطب — هنا — (الآخر) هو امرأة ، عبر حب موءطر
 بالحزن . لكن الشاعر يحس ازاء ألفته وكأنه يعيش حالة اغتراب .
 لذا يتداعى ذكر الموت في خاطره . فأجواء الشاعر لا تفصل بين الحب
 وأحزان الانسان ومعاناته ويقينه .

واذا كان ديوان حصيد «شواضيء لم تعرف الدفاء» مفازة
 حقيقية ل بدايات تكوين قصيدته الحقيقية ، عبر تضادات عديدة من
 محاولة التخلص من تأثيرات السياب والبياتي وأدونيس الى محاولة
 تمثل التراث وغنى شخوصه ، الى محاولة الرجوع الى نقاء البدوي
 عبر صحراء من التطهر ، الى الانغمار في مشاكل الانسان والامة
 والعصر ، .. كل ذلك دفع الشاعر الى التوجه ، بجدية ، عبر المغامرة
 الشعرية لاكتشاف الحاضر من خلال وجه عمار بن ياسر والبراوي
 والغفاري والحسين وغيرهم — كما قلنا — ليدخل في مناخات المزج
 بين المعاصرة والتراث واستبطان روح الفداء المشترك بين هذه
 الشخصيات . ورغم ان هذه التثلاث لا تتكامل في سياق قصيدة
 واحدة . ولا تسفر عن وجهها الا عبر الديوان كله حيث نراها
 تغم في مقطع وتصحو في آخر .. لكننا سنجدها تفصح عن

تكويناتها بوضوح ونضج أكبر في قصائد حيد القادمة ..
 ففي ديوانه التالي «لغة الابراج الطينية»^(٨) تنضج المفردة عند
 الشاعر وتأخذ سمتها الخشن الحاد ، وتبتعد القصيدة عن غنائية
 القصيدة الرومانسية الخمسينية وتشكل ايقاعها الخاص - من الداخل -
 بجلاء كبير ..

في هذا الديوان الذي يهديه الى «الاطلسي اكراماً لعيني طارق
 بن زياد» يضع امامنا ، منذ السطور الاولى «الاهداء» محاولة تمثل
 التراث في توجه واضح نحو البطل العربي والبطولة والفدائي الذي
 يعاني الحزن ويكتظ بالثورة في مواجهة الاستلاب ، اذ يحاول
 الشاعر التوحد مع فكر الابطال والشهداء طارق بن زياد والمهدي
 بن بركة وبين مغامرة العيار (أبو يعلي الموصلي) للاصطلاء بنار
 الثورة التي تواجه الاحباط في الساحة العربية من دمشق الى الاردن
 الى المغرب العربي .. لكن الثوري الذي يستلک يقينه ، يعبر بالثورة
 جسور العواصم العربية الى العالم حيث يسطع اليقين بالنصر
 في هانوي •

واذا كانت «لغة الابراج الطينية» ذات مناخ فلسفي نرى تأثير
 الصوفية وقراءة «سفر الفقر والثورة» وغير ذلك متداخلة بين ثنايا
 الكلمات ، في قصائد حاولت ان تتصاهر مع اللغة لا باعتبارها
 «بلاغة مفخمة» بل باعتبارها قيمة ايصال فنية ، حيث تعتمد التعبير

(٨) منشورات دار الآداب - بيروت - الطبعة الاولى - ايلول ١٩٧٠ .

عن اليقين ليس من خلال المفردات بذاتها . بل من خلال وحدات مهمة اشد الاهمية هي «الصور الفنية» اذ تكون الكلمات كائنات تضيء مناخها الخاص عبر المصاهرة مع الفكر والتوغل فيه .. وان صور حميد سعيد في «لغة الابراج الطينية» تنبثق من وضع التضاد الحاد بين حياتين ونسطين تفكير وواقعين (الواقع المعاش والواقع المتخيل الطموح) وتنبثق الصورة - ذات الامتلاء المكتظ بالافكار والاستعارات - داخل توهج وحرقة الشاعر في ان يكون يقينه الايديولوجي تشكيلا يتوغل في المغامرة الفنية ليضاء من خلالها :

« سفر الفصّب

واتين الحزونين يشق لهما القصب

وحديث في بيت مهزوم عن أيام العرب

لكن الايام الاولى في سفرك الاولى

لم تحمل الا عطر السغب

الشيخ يمسح هم الفقر بآيات الله

يقف الرجل المقتول بايمان القاتل

والشيخ يشد جراح القاتل والمقتول « (ص ٧) .

ويستمر حميد سعيد في (رفض الهزيمة) داخل هذا التجسيد

لتضاد الصور والذي يفضح من خلاله الموقف الانهزامي حيث يصل

في نهاية القصيدة الى البحث عن «نبح ثر» تجاوزاً لسوداوية الواقع

« قالوا ان القادم يحمل وجه البوم .. وقالوا

يحمل وجه النسر

لم تسمع ما قيل وسرت كظمان

يبحث عن نبح ثر ... « (ص ٨)

وفي (عيار من بغداد) يستبطن الشاعر وجه العيار (ابو يعلي الموصلي) وتاريخه كفناع يمنح دلالاته «وجه الطريق» المعاصر ، وصولاً الى «الثورة من الداخل» حيث تأزم المعاناة وثقل همومها داخل «أنا» الشاعر في مقابلة لا تسقط في التقوقع الذاتي والانكفاء، بل تشكل تداخلاً وتوحداً مع استثناءات الصور ونموها داخل وحدة المقطع :

« اشهد يا زمن الزعم غرور الاعراب :

لن تتسلق اشواق الصحراء حرير السرر الوردية »

واذا كان (الفرات) صوتاً وتمثلاً ، فهو لدى الشاعر هاجس وتوغل في اشيء حتى ليرتديه كل ليلة ويرتدي دمه . اذ يكون الفرات المزاوجة — الأخرى — بين الموضوع وبين الفعل الثوري، فاذا توفر الشاعر على نبع و «عودة الى مرفأ البداية» (ص ٢٥-٣٦) فلأنه اراد لبحثه ان يستمر داخل المغامرة الشعرية حتى يصل الى اليقين بأن :

« رحم الارض والعروبة نار »

البنادق والليل طفل ومعجزة

العروبة والارض نار »

وحמיד في شعره لا ينسى المرأة فهو يخاطبها دائماً ويركن اليها لكنه فيها يبحث عن الدفء ويطلبها بأن تمنح «حلمه» الدفء وتمنح الدفء شاطيء، صمته حتى ليوشك ان يكشفها كل همومه وأحزانه وأساده . فيتفجر ضجره بحددة لانه :

« ظاميء عاش في زمن الماء »

لذلك يدعوها لان تشعل « في اليباس » قناديلها الخضر.

خالعات :

« تمزق ثوب المصاييح في زفة المأمل
والكواسر تنهش لحم الصغار على ضفة الجدول »
وهو ، لهذا يخاطبها بأن تفرش طرقات المساء وروداً وأمناً وبأن
تحمل الصيف في مقلتها :
« فأن الشتاء
راحل والمرافي في غضب غلقت دون ظل اغانيه ابوابها »
واذا كان الاسى يمتليء غضباً وأملاً في قصائد حميد ، فإنه
يصل به ، احياناً ، الى ذرى من التشاؤم ، وهنا تكمن محنة البحث
وصعوبته في احتواء اليقين المطلوب داخل عسف الظروف
واحباطاتها :

« أسلمت يدي للقهار الواحد .. جندت اساطيل الكذب
وتعممت باوهام التاريخ تازرت بصفر الكتب
ارخت عمى اهلي
وكتبت نشيد القهر بماء الذهب
مدوا نحوي سبلا
مارست عبور السبل الشوهاء .. توقفت
فقدت الالم .. الابحار
لان الانسان تعثر في وجهي
ووجوه الساده
لم ادخل في حرم الوحي .. منعت
حملت بطاقة
قالوا ان نقاء الاغوار سماء الاطفال
وتوق وعباده
زادي ومتاعي في مدن الليل .. نيوب طينيه
من يدخلني مدخل صدق ونيوب الطين
توف على جسدي رايه

يا شعراء الدنيا
يا اطفال الارض
يا شهداء
يا موتى من اجل قضيه
اتي اكرهكم
وغنا ساموت بدون هويه « (هجائية من مهرج الى اغبياء
ص ٤٤ - ٤٥)

واذا كانت (توغللات) الشاعر في (أشخاص) الابطال كطارق
بن زياد ، هي (توحدات) في ذات الوقت ، فهي أيضاً (رفوض) واعية
لحالات اليأس التي تنتاب الفرد حين ينحصر مد الثورة ، وهي محاولة
للتوحد بينية الفاتح العربي النموذج واحزانه ، لتخطي حالات
التجزئة والهزينة والاحباط :

(فالفارس القادم من بغداد
والقادم من دمشق
شقا صفحة البعد .. توحدنا
وأشتتلا
فلم يعد يفرق المحيط
اي فارس راى ..) (ص ٤٩)

ومع تنوع استعارات الشاعر ، فإن يقينه يظل يرتدي وجهه
العربي الثوري حتى عبر سلب الواقع واستلاب الانسان (فعمرو)
أتى حين طفحت بابل بالمواويل :

« لكن عمرواً أتى دونما ذاكره
سابقاً في اليقين
غارقاً في اليقين
ثم مد نهاراً من الشك حبلاً الى الجهة الثانية
واقفاً كل عربي الدنيا عريه

واقفاً كل أودية الهجرة المستديرة احلامه .. ناره
ملك اسفاره .. » (اليقين ص ٦٣)

وعموماً يظل حميد سعيد « يرتدي لغة عطرته رياح الجزيرة » .. ومع ان «قراءة ثامنة» ديوان حميد سعيد - الثالث في بحثنا - والذي صدر في أيلول ١٩٧٢^(٩) امتداد واضح «لغة الابراج الطينية» حيث أمتلك الشاعر صياغته في اللغة وتركيبها ، وفي الصور واستلهاهم التراث والبحث عن الجمالي ومحاولة التوحيد بينه وبين اليقين الأيديولوجي داخل المغامرة الشعرية ، فالقصائد التسع التي احتواها الديوان ، هي قصائد مطولة - نسيباً - قياساً الى قصائد الديوانين السابقين ، لكنها - في مجموعها - تشكل اضافة واعية لمنحى حميد سعيد الشعري داخل اللغة وانغماراً في تكوينات الصور والتراث، أمتلك عبرها الشاعر ايقاعاً متوثباً وحرارة متفجرة ، فأنت تقرأ «توقعات حول مستقبل المدن المهزومة» (ص ٧-٢٠) ولا تحس برغبة في التوقف ، فالقصيدة تأخذك من صورة لآخرى ، ومن موقف لآخر ، ومن ادانة لآخرى ، ومن مدينة لثانية لثالثة ، حتى تملو صرخة الشاعر .

» ارتضيكم أخوتي
وابشر الرايات
انتهى يد مختومة بالحزن
فلتتقدم الرايات
فلتتقدم الرايات
فلتتقدم الرايات »

ان اي متتبع للشعر العربي الحديث في العراق لا يمكن الا ان يقف عند قصائد هذا الديوان ، لانها تمثل الشاعر تمثيلاً صادقاً وواضحاً ، ومع ان القصائد كتبت من عام ١٩٧٠ حتى عام ١٩٧٢ ، فلا يضيرها ان تنتمي الى شعر الستينيات لانها مرحلة النضج الشعري في مغامرة الشاعر وامتداد شعره الستيني . لقد تخلص حميد في هذا الديوان من اقحام التراث الى حد كبير . وتخلص من الغنائية الرومانسية . وما عادت تأثيرات بدر والبياتي واضحة في قصائد «قراءة ثامنة» ، وما عادت قصائده غير مستجبة نفسها ضمن سياق واضح في الاداء والتعبير والصيغة الفنية كما كانت في «شواطيء لم تعرف الدفء» ، بل انه تخلص من التجريبية التي برزت في قصائده الاولى وراوحت في «لغة الابراج الطينية» حتى باتت شخصيته الشعرية ذات وضوح أجلى وحدود ابين مما كانت عليه في كل قصائده السابقة .

ولو استطاع حميد ان يراجع مطولاته بعبر الناقد واناثه لشذب ما زاد وحذف ما تكرر . ولأستطاع ان يللم تجربته بصورة أغنى ، وليدفع كل قصيدة الى (فعل) تتركه لدى المتلقي (بعد) التلقي مباشرة ، هذا الطموح الصعب الشاق الذي يواجهه كل قصائد الشعراء بعلامة استفهام كبيرة وسوءال : ماذا تركت القصيدة من (فعل) لدى المتلقي ؟ هو المركب الخشن الذي اعتلى ظهره الشاعر حميد سعيد في محاولة للوصول الى اضاءة اليقين وسطوعه الفكري داخل وعاء القصيدة الجمالي ، لا ان تسقط القصيدة في طرح سهل

معتمدة على مرتكز فكري مباشر، كما كانت عليه الاشعار الرومانسية والثورية ، في مرحلة التحريض البكر ،.. فالشاعر لا يتجاوز ولا يحقق انجاز المطلوب الا حين تستلك قصيدته جزالتها الفنية بحيث تشع من داخلها وتضيء الموقف اليقيني ، اي ان الشاعر كلما استطاع ان يعبر عن قضيته داخل بنية فنية عالية ترك (أثراً) بعد القصيدة ، وتجاوز صيغة (الشعر) و(الشاعر) الذي تقدمهما (القضية) لا(القضية) التي يقدمها (الشعر) .

ان حميد سعيد يمسك بيقينه الفكري ، واضحاً ، في وهج القصيدة وفي تداعيات المذن وفي حومة الصراع ، والوجود .. «ففي اطار التوقعات» — مثلاً — ينثر فكره ، يقينه الايديولوجي ، وروءاه : على كل اوراق القصيدة حيث يقف شاهداً ومحاكماً :

((افق الساعة بين الشام وبين البصرة

تتقدم بين قوافل من نجد ..

من اطراف الصحراء

لقد جاء العربي الوعد

وعاشرت الارض مواسمها

رشت مدن الثورة دماء الحب على عربات الاطفال

سيامن من خاف

ويشبع من جاع

لان الحلم الابيض جاء الى المدن العربية

انقى من اوراد الماء» (ص ٣١)

و «في زمن التوقعات» ينتقل الشاعر بين المدن العربية ومدن الثورة ، ومن هانوي ، الى دمشق عبر عسان ووهران ، ليربط اواصر حركة المقاومة وحركة التحرر الوطني في الارض العربية والعالم

فيتسع شمول القصيدة لتحتوي قضايا العصر بوعاء فني تركيبى تتداخل فيه الازمنة والاشارات وتتوغل ومضات المغامرة الشعرية داخل كون واسع من الاشياء . وفي «توقعات خاصة» يحاكم الشاعر الاشياء والاحداث والعلاقات والبشر وحين يدخل في «قراءة ثامنة» لدمشق التي يتذكر باب :

«سرى عبرها العربي الاخير الى القدس» .

ليدين «العشيرة» التي باتت «أعقم من أن ترد الغزاة» فهو يحرض في هذه القصيدة لعبور النهر كأن «الحقيقة في الضفة الثانية»! وحמיד سعيد وصل حالة من التوحد بين الجمالي كعلاقة واليقين في «قراءة ثامنة» كجسوع شعري متقدم فنياً ومستقر فكرياً على شخصية تمازج بين التراث والمعاصرة فى مخاطبة دائبة ومحرقة لآخر وللعصر .

«ولان عصرنا يظهر ، بأسلوبه . الانسان ، والنظام الانساني. مواجهين بوقائع فائقة الانسانية. اكثر مما يظهر ذلكاي عصر آخر.» فأن كل فن وكل اسلوب يتحدان ويتحددان بطريقتهما في تعيين موقع الانسان والتعامل معه ضمن الظاهرات والوقائع والاشياء . في وعاء فني متقدم . ان المغامرة الشعرية لدى حميد سعيد تتم في عالم يرتكز على نقاط اجتماعية قيمة واحداثيات اخلاقية قاطعة وصور متصالة ومتوالدة داخل المقطع . واضحة ومتسمة في نفس الوقت ، كأنها تحلق الى عالم مطلق منطلقة من الارضي : الواقع ، الماضي ، الحاضر . ومحلقة الى المجهول : المستقبل ومدن الحلم . ومع ان

الصور والتداعيات بالافكار تتراكم عند حميد سعيد وتتسارع معاً فيوشك ان يرصف بعضها على بعض لولا ديناميتها التي تمنحها نشاطية غير قابلة للامساك ، فأنها في الناتج الاخير والعام تكاد تكون قد هدمت بعضها البعض في ذهنك ، فلا يعلق منها سوى اثرها الايقاعي وحساسها الثوري وكأن هذه الصور تتتالي «تدفن الجديدة منها القديمة ، بسرعة الحروب ، والاخفاقات والثورات الاجتماعية وتبدلات التكنيك » .

لكن الانسان - الأنا في مقابل الآخر - الانسان المخاضب دائماً ، يظل مستلئاً غيضاً وغضباً وثورة بعد ركام الحزن والاسى .. وهذه الطريقة في الاحساس بالانسان وفي تصوره هي كنه الحساسية في الكد والبحث عن وعاء فني يحتوي اليقين ويتحد معه في المغامرة الشعرية ..

لذا تكتسب اللغة الشعرية عند حميد - أحياناً - خشونة الجلد ، رغم اثيالاتها الانسانية ، تكتسب حدتها وعنفها وتوترها وأساها وحزنها ، معاً .. حتى لتكاد قصائده الاخيرة «قراءة ثامنة» أن تعلن دون التباسات عن هذا الاعلاء للسوقف (الرومانتيكي) الثوري بسعنى الثوري الرافض والحالم بالتغيير لكنه العنيف في الطرح والمخاطبة ، وان تمتلك نية متعمدة يقينياً .

ان هذا الاعلاء يتجاوب معارادة واعية متجاوزاً سلفية القصيدة التقليدية : (الكلاسيكية ، والرومانسية الخمسينية) ، وعبر مغامرة

حسيد سعيد الشعرية نرى وجهه يطل علينا متوترا ، غاضبا ، مليئا
بالاسى مكتظا بالثورة .

* * *

أما في «اسفار الملك العاشق» للشاعر سامي مهدي^(١٠) فنرى
القصيدة تبوح بأسرارها ضمن طقس من الرموز ، فلدى قراءتنا لاية
قصيدة من قصائد الديوان نخرج الى صورة شعرية والى معنى ،
لكن القصيدة ، رغم وضوحها الظاهر ، ونعومتها ، وإيقاعها الحازم ،
لا تعطي نفسها ضمن فهم المفردة الواحدة بذاتها بل بتداخلها مع
المفردات الاخرى ، عبر طقس من التأمل . وامام هذا التأمل تسقط
إيقاعاتنا — كمتلقين — وإيقاعات القصيدة — كعطاء نغمي — ويسقط
وضوحها الخادع في غياب خاص .. نحتاج عبره الى تحليل المقطع
فالصورة فالمفردة ، حتى العنوان ، فالكلمة الشعرية كائن مرموز له
في «اسفار الملك العاشق» والرمز عند سامي يتصف بتوتره الداخلي
رغم إيقاعه الخارجي المنساب والناعم ، بحيث ان «الواقعية» الظاهرة
فيه ، هي شكل يحتوي دلالات أبعد من معطائها اللفظي . بمعنى
اننا نتعامل لدى قراءة «اسفار الملك العاشق» مع القصيدة الرمز
ذات الظلال الموحية :

« نهضنا معا »

كان سيفاً

وكنتم يداً في الهواء

(١٠) منشورات دار العودة — الطبعة الاولى — بيروت اذار ١٩٧١ .
والشاعر « رماد الفجيعة » صدر عام ١٩٦٦ .

وادنيته ..

فاستوى صولجاناً وعرشاً

وادنيته

فمشى حاسراً في عرائي « (غيمة للجسد ص ٤٣)

فاذا أخذنا مفردات القصيدة فسنجدها تعلن عن وضوحها لكنها في التركيب العام ، ضمن الصور الشعرية ، تتعقد وتكتظ برمزياتها وكأنها غائمة .

وعبر هذا المنحى يضع سامي مهدي صيغة بحثه في المغامرة الشعرية . واليقين عنده لا يمتلك وضوحه في داخل القصيدة . بل يغم مع رموزها ، حتى لكأنك لا تدري ما الموقف الذي يريد الشاعر أن يطرحه عبر قصيدته الا بعد مكابدة .. صحيح ان قصيدة سامي تملك عذوبتها وشفافيتها وجسالياتها ، وهي تدل على قوة اداء وسيطرة واضحة ، بحيث ان القصيدة لا تسحب الشاعر الى متاهات ، بل نرى الشاعر يسلك أين يقف وكيف ينهي قصيدته في المكان او الموقف المناسب من ثم فإن قصيدة سامي ذات نفس قصير وإيقاع مدروس . وغنائية داخلية ، وهي تدل على قدرة في الاداة الفنية ، لكن هذا الإيقاع المنحوت ، الحازم ، والنفس القصير في الشطر ، وفي القصيدة عموماً ، يتركنا في الناتج العام نعاني مكابدة غير طبيعية في البحث عن (فعل) المغامرة وعن يقينها :

«تلعن الارض اشجارها» .

لو اخذنا هذا الشطر لوحده فهو واضح ومعبر ، ولكنه في السياق العام للقصيدة يتركب ويتشكل في جو لا نخرج منه الا

بتراكيب من الصور تتراكم على بعضها دون ان ينمو داخلها
 (فعل) متوهج ، متحرك :

« تلعن الارض اشجارها
 والسيول
 تستبيح المدى ،
 وتغطي وشاح الفصول
 حفنة من تراب
 تنزله فوق قرار النهاية
 فتصيح الطبول :
 زمن ينتهي في نخاض البدايه
 وهوى ينطفي في الوصول
 وتعاد الحكايه .. »

وتستمر القصيدة بهذا النمو الرمزي من شطر الى آخر :

« ذلك النهر زند الاله الغريق
 مر كل الغزاة عليه
 وكل السبايا ..
 ثم ما خلفوا بعدهم

غير حشجة اللقطاء ، وعار البقايا» (النهر مازال عميقاً ص ٦٥-٦٦)

فالنهر هنا رمز كبير قد يكون قيمة مثلى لدى الشاعر ، لكنه
 كرمز يشع في البحث الدائب ، من اجل ان يكون اليقين ، فاذا لم
 يمتلك النهر ، عبر الاداء الفني قيمته كمحتوى ، كيقين ، تضعيع دلالاته
 الرمزية ، ولا تمتلك القصيدة ، من ثم ، هويتها السياسية والفكرية ،
 فالنهر هنا قابل للتأويل ..

وهذا الانغمار بالرمز من اجل ان يصل البحث في المغامرة
 الشعرية الى مستوى اليقين يتطلب من الشاعر الا يتعد كثيراً في

تضبيب صورهِ - حرصاً على الفنية على حساب الوضوح في الموقف -
 صحيح ان شاعراً كسامي مهدي تستفزه «المباشرة» والتقريرية
 والشعارية ، وصحيح انه يبحث عن شعر يواجه الكون ، ضمن سياق
 أفكار وتنظيرات، البيان الشعري كطموح جمالي مشروع ، ومحاولة
 للتجاوز ، ولكن الشاعر الملتزم لابد ان يراعي هدف توجه القصيدة
 وفعلها ، ومن ثم لابد ان يراعي هويتها وحتى ارضها ومناخها الطبقي .
 ان قصيدة «النهر ما زال عميقاً» هي - في تقديري - من
 اجمل قصائد الديوان وليس عفواً ان يضعها الشاعر في مدخل ديوانه ،
 فهي - قياساً لقصائد اخرى - أكثر عطاء واقترباً من اليقين ، وذات
 بناء يستوحى في مقطعه الاول الذي اشرنا اليه ، الطوفان .. ولكنها
 في المقطع التالي تقترب من اليقين بوضوح اغنى ، داخل بنية «وحدة
 الصورة» لا «وحدة القصيدة» :-

((آه لو يعرف الجسر عن قبضتين

غاصتا في دم الصفتين

آه لو يعرف الجسر ذل العبور

لتولى عن النهر قبل التشور))

واذا تجاوزنا - المحلي - في التناول ، ورحنا مع خاطر او
 تفسير او موحى يشير الى الجسر بين الضفة الشرقية والغربية لنهر
 الاردن - مثلاً - فإن الصورة - هنا - تعطي للمعنى دلالة عميقة ..
 لكن «الجسر» كذلك «النهر» الذي وضعه سامي في صلب القصيدة
 يحمل شمولية ورمزية أبعد من المكان بعينه .. ولكي نحافظ على
 جمالية الرموز وتوظيفها هنا ، نتعد عن تبسيطها بهذا الشكل ، فأذ

تتجسد حرقه الشاعر ورغبته في ان تلتقي الضفة بالضفة — فأز العمق
الرمزي هنا يحتوي الكثير من الموحيات السياسية والفردية والحزبية:

((ضفة تشتهي ضفة

غير أن اللقاء

ثم يزل خاطراً في عروق الرمال

ليت لي أن أمد بساطاً من العشب بينهما

وأرد الرمال

الى رعشة في صدور النساء

رب ثديين ..

لا !

ان خيطاً من الدم لا يربط الضفتين

وحصى نام في القاع لا يدفن النهر

(كان الحصى ذات يوم عيوناً)

فاين ؟ (((ص ٩)

القصيد — اذن — تحل هاجسها الخاص وتوترها وحرقه
معاناة كاتبها ، فهي تواجه الاحباط النفسي ، حين لا يتحقق التمني :
«ليت لي ان ..» .

وهنا تكمن معاناتها : ومن ثم معاناة الشاعر ورموزه ، فالنهر ،
هنا : رمز والجسر رمز ، والضفة الثانية : ونوح ، والمسافات ، و ..
النتيجة يسقط الشاعر فعل التمني في الاحباط الآخر ، مع ان روح
التحدي حققت فعلها في «غرزنا المدى في جبين السماء» ولكن
بعد ماذا ؟ :

((ما رأيك يا نوح ، ان المسافات ماء

ما رأيك في البدء والنهاية

فغرزنا المدى في جبين السماء »

وكان نوح ، هنا ، يمثل الخلاص ، لكن «ضياح» نوح في رؤى الآخرين ، في البدء والمنتهى ، دفعهم الى فعل غرز المدى في جبين السماء ..

ان الانقطاع هنا ، بين الشاعر وبين اليقين واضح . وكأن الشخص الذي يخاطب كل هذه الرموز ، في محاولة للرجوع الى النبع . الى النهر ، وتوحيد الضفتين ، هذا التوحيد - المستحيل ، يوءدى - بالتختم - الى هذا الانقطاع .. فمع ان النهر مازال عميقاً ، ولكن .. المسافات ماء !

واذا كان سامي مهدي قد توفر على شخصية واضحة لقصيدته أولى ميزاتها هذا الاكتظاظ بالظلال والموجيات عبر الرموز وعلاقاتها بعضها ، ومن خلال لغة أليفة ، عذبة وصافية .. وعبر طرح حازم ومكثف ، وفي قصيدة قصيرة فإن «اسفار الملك العاشق» لها شخصية موحدة وخصوصية ، كقصائد وكديوان بمعنى ان التجربة الشعرية ترتدي لبوساً واضح المعالم يميز سامي، شاعراً، عن سواه .. صحيح ان ظلال البياتي في ايقاع القصيدة وفي مناخها ترك أثره وتأثيره على بعض قصائد الديوان . لكن طموح الشاعر وبعثه دفعاه الى ضفاف اخرى •

لقد استوقفتني «النهر مازال عميقاً» في ايقاعها ورموزها . وعذوبتها ، والحرقة المتبدية منها عبر كدٍ واضح في البحث عن الجمالي .. اما «طيور ملونة» فهي ذات مناخ اخاذ وعذب .. وهي بحق أجمل قصائد الديوان تركيزاً وإيقاعاً ونمو رموز :

« نجمة سقطت في العراء

حملت وجهها ورده

ومشت دون خبز وماء

وقفت عند بيتي

بكت ،

بسطت جرحها فوق كتفي

ومالت الى كتفي لحظتين

ولكن مضت

قبل ان ادعي اي شيء

فهل عرف الفقراء ؟ » (ص ٤٩ - ٥٠)

هذا المقطع نحسه ونتمثل صورده التي تتراكم فوق بعضها
بعذوبة واختزال وبتشكيل جميل ، ولكن هذا التطويق بالرموز
يخلق عنصر التوصيل ويقتله في القصيدة ، فلا تعطي نفسها للملتقى
ولا تعلن عن موقفها و يقينها ، لذا فالآيديولوجي هنا يضع على
حساب الجمالي ..

ولست ادري كيف ذكرتني «طيور ملونة» ومقطعها الاول
بالذات ، بالمقطع الثالث من قصيدة البياتي «قصائد حب الى عشتار»
لربما لايقاعها ولربما للجو الشعري والمناخ السوريالي لحد :
يقول البياتي :

« طائر غرد عبر النافذة

رف في الظلمة والنور وحياني

وأهدى وردة محترقة

سقطت فوق ذراعي بضة مرتجفة

وانا التف في نومي بجبل المشنقه :

صارت الوردة طفله

صارت الطفلة انثى عاشقه

تنشهى ثمر الثلج ونار الصاعقة «

فاذا كانت قصيدة البياتي «تبدو عند القراءة الأولى وكأنها قصة كابوس أو حلم بطابعها السريالي وصورها المدهشة وتبدو مرة أخرى وكأنها تعويذة تقيم من طلسميتها مرادفاً لهذا العالم المفلج بالأسرار . لكنها ما لبثت أن تتكشف عن التطورة بالغلة السحر والتعقيد اذا ما أرفقنا لها السمع وحاولنا النفاذ عبر كثافة صورها التي تتعدد وتذوب وتتحل وتشكل ثم تتفجر بهد لا حصر له من الدلالات وبمستويات متعددة من المعنى ، لا يمكن الوصول إليها الا من خلال بناء القصيدة ولكونها الفريد « (١١)

اذن فإن قصيدة سامي مهدي تضعنا في مناخ ايقاعي ورمزي متشابه ، فيها من تركيب الصور ما يضعها في تشكيل معقد كبناء عضوي عام وليس اسطراً أو مفردات منفصلة عن بعضها . واذا كان اليقين هو هدفه البحث في المغامرة الشعرية فلا بد ان يتجلى هنا أو هنالك صمد الشاعر ، فقصيدته «ابي كان يأتي عشاء» تعطي فعلها الابداعي دفعة واحدة

« يدور الهوى خلف سور الجديدة

وخلف الهوى رجل يستقيح

وما بيننا حفنة من رصاص

ومزودة

وسماء عميقه «

(١١) صبري بحافل الرحيل الى مدن الحلم - دراسة ومختارات من

شعر البياتي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٣

واذا كان هذا المستهل يعطي دلالة الواضحة في ان «الاب»
الرمز ، هنا ، لا يزال بعيداً عن الشاعر ، وان حصاراً كائناً في الدوائر
«سور» و«حفنة الرصاص» والسماء .. يجعل الهوى ، والرجل
المستغيث ، خارج التناول ، ولا يزال بالتالي يقين الشاعر موضع
مكابدة ومعاناة . لكننا في المقطع التالي نحس هذه الشفافية الحزينة
العذبة تنفجر عبر معاناة واضحة وتفصح عن هذا الحزن وعناق كتب
الفقراء والصفاء معاً :

« ابي كان ياتي عشاء

فياكل من حزن امي

ومن خوفها

ثم يغفو .

وكان اذا ما استطل بنا الليل

يقرا في كتب الفقر شيئاً ويصفو

وفي آخر الليل

يبحث عن شاهد وحقيقة »

وتوشك وانت تقرأ هذه القصيدة ان تستمر في قراءة ما هو

أبعد، أنك لا تتوقف عند النهاية . فالنهاية مفتوحة ومشيرة وموحية،

في الارث وفي العطاء :

« فأورثني

حفنة من رصاص

ومزودة

وسماء عميقة »

لقد كان الحاجز - في المقطع الاول - هو «حفنة رصاص

ومزودة وسماء عميقة» لكن في الاتحاد بالاب في الحلول والالتقاء ،

أصبح الارث هو حفة الرصاص والمزودة والسماء العميقة . وهنا منحت لغة القصيدة وإيقاعها السريع الحزين الواثق نفسها وتركت (فعلها) عند المتلقي وبهذا حققت نجاحها لأنها استطاعت ان تصل وان توصل يقينها الخاص عبر تشكيل جمالي ناضج ..

وفي تقديري ، ان هذه القصيدة النموذج في الديوان ، هي المناخ الافضل لشاعر يمتلك اداته الفنية — كيما يصل عبرها الى منح القارئ او المتلقي (فعل) اليقين وليجعله الى صف قضيته خلل معطى القصيدة كغسل كتابي «فالكثابة فعل تضامن تاريخي» — كما يقول رولان بارت — (١٢) وهي فعل اجتماعي وطبقي ، ايضاً ، واذا كانت «اللغة والاسلوب هما شيان بين الاشياء» فالكثابة هي «وظيفة» هي «الرابطه بين الخلق والمجتمع ، هي اللسان الادبي حوله قصده الاجتماعي هي الشكل وقد اصبح قصداً انسانياً مرتبطاً بأزمات التاريخ الكبرى» (١٣) «الكثابة ، اذن جوهرياً — اخلاقية الشكل ، هي ايضاً انتقاء الجمال الاجتماعي الذي يقرر الكاتب فيه موقع طبيعة لسانه» ولكن هذا الجمال الاجتماعي « ليس مطلقاً مجال استهلاك فعلي ، فليس الموضوع بالنسبة للكاتب ان يختار الزمرة الاجتماعية التي يكتب لها ، فهو يعرف جيداً انه ، فيما عدا توقع حالة ثورة ، لا يكتب الا للمجتمع نفسه . فأختياره هو اختيار وجداني ، لا اختيار فعالية منتجة» ومن هنا فالقصيدة تحتوي

(١٢) و (١٣) رولان بارت : الكثابة في درجة الصفر — ترجمة نعيم الحمصي — منشورات وزارة الثقافة — دمشق ١٩٧٠ ص ٢٠ .

«استعادة الادب فكراً» وايجاد اليقين المناسب طردياً مع القدرة الانتاجية في النوع الجمالي ، كما يستوعب الشكل الفني حالات تولد الفكر وارضيته الطبقية وشموله الانساني معاً .

فالقصيدة ليست حالة تجريدية ، خاصة اذا نبعت من موقف ملتزم ، والقصيدة لا بد ان تمتلك وسيلة توصيلها ، والا اصبحت سقوطاً في الشكلية . اذ من الصعوبة بمكان ان تحقق القصيدة ذلك التواصل والقصد ان لم تكن مرتبطة اساساً بفهم كامل لشروط نموها في ذهن الجمهور المتلقي ، الحاضر ، والمستقبل بحيث تصبح مادة كتابتها مادة خلودية ، مادة لا تدخل في صلب التراث المغلق على نفسه ، بل تدخل في صلب الكائن الذي يتنفسها في الحاضر ليغتني بها للمستقبل ، وكما تتعزز روح الطموح في مكابدة البحث عبر المغامرة الشعرية لتحقيق اليقين الايديولوجي، كهم كبير من هموم الشاعر الجديد تقتضيه المرحلة الثورية . كما تجمع القصيدة الجديدة «توأ» بين «واقعية الافعال» و «سمو الغايات» ، ان القصيدة الثورية الجديدة - جمالياً وفكرياً - هي «كمال الاسطورة الثورية ، انها ترعب وتعطي للدم قدسية وطنية» ومن هنا فهي تنشد الابتعاد عن «انغلاق الشكل» كما تنشد التخلي عن «اللقاء المفخم» والتقريرية و «المفردات التي تساوي في خصوصيتها وفي وظيفتها معجماً سياسياً مقنناً» فالقصيدة الجديدة التي تسمى عبر البحث عن الجمالي كعلاقة المرتبط باليقين الايديولوجي ضمن وعاء انساني شامل ، لا بد ان ترتبط بفعل يمنحها تعبيراً أخذاً عن قيمة ..

ان القصيدة الجديدة التي نطمح ان تكون فعلا يستوعب الانجازات السياسية وتقدمية الموقف ، مع انجازات المغامرة الشعرية في البحث والتخطي ، لهي تجاوز كبير لكل الكتابات المتلبسة ازدواجية المثقف المرتدي جلد المناضل ، الكتابات القابلة للتأويل ، صحيح ان الفرق واضح وجلي بين الكتابات السياسية المباشرة المتحررة من الاسلوب والتي تمارس «حضورها» الآني والمباشر ، في اثرها الآني والمباشر ، أيضاً .. كالكتابات النظرية او التحليل السياسي في الافتتاحيات ، لكن القصيدة التي تستشرف ابعاد النظرية وتستلهم الموقف الاستراتيجي والقيم الثورية ، مرحلياً ، وفي المدى البعيد ، لا بد ان تستكمل شروط غناها الفني كيما تعطي «فعلاً» ثورياً مؤثراً ، من خلال ليس اليقين الفكري الانتماي ، حسب بل وعبر وعاء جمالي بالضرورة ..

وهذا العمل له قيمة البندقية التي يمتلك صاحبها موهبة التصويب ومراسية الهدف الدقيق في اللحظة المناسبة انها فعل دفاعي وهجومي معاً وفعل حضاري يكتسب حضوره وأهيمته من الحماية التي تخلقها الاطلاقة للانسان الذي يمتلك البندقية ويجيد الدفاع بها عن ارضه ووطنه ، تماماً كالقصيدة المقاتلة •



واذا كان الشعر الحديث يتجاوز الشعر (الكلاسيكي) ويتعارض معه «يفرق يستأثر بنية اللغة كلها ، فلا يوجد بين هذين الشعرين سوى نقطة واحدة مشتركة هي القصد الاجتماعي» ولان الشاعر

عبد الأمير معله قد اختار من ديوانه «السيف والرقبة»^(١٤) قصيدتين عموديتين : «تفتحون الحدود» (١٩٦٦) و «موت في دجلة» (١٩٦٥) كنموذجين من شعره (العمودي) داخل بنية من القصائد الحديثة . فهو يحمل ذلك الاختيار قصداً ، اجتماعياً .. انه اراد أولاً - في تقديرنا - ان لا يتخلى نهائياً عن الوفاء لبيئته الثقافية الاولى (مدينة النجف) وهي بيئة تكونه الشعري والثقافي والسياسي، ولأن هذه البيئة من الصرامة في منح لقب الشاعر وتزكيته الا اذا برهن ، من خلال تتاجه الشعري (العمودي) ، على اصالة .. فهذه البيئة ظلت ، لفترة طويلة ، ترفض كل مغامرة شعرية جديدة . وحسب تقديري ، فإن اختيار القصيدتين ، من قبل الشاعر ، استجابة ذاتية لأرضاء محيطه من ناحية ، واعطاء صورة تكاملية عن تجربته الشعرية ، اذ ان القصيدتين لا ترقيان الى مستوى ادائي جيد ولا فني محسوس ، بحيث تشكلان ظاهرة اضافية هامة في التجربة الشعرية، بل هما دون مستوى القصائد الحديثة بكثير ، وكان من المناسب جداً لو رفعهما الشاعر عن الديوان وألغاهما تماماً من ذهن المتلقي . ان «نظام اللسان الكلاسيكي - نثراً أو شعراً- يقول رولان بارت- من طبيعة علائقية ، اي ان الكلمات فيه معلقة بأبعد حدود التعليق لصالح العلائق ، فالكلمة ليست كثيفة بنفسها ، بل هي تكاد تكون دلالة على الشيء ، هي بالاحرى الطريق الى علاقة . وعوضاً عن أن ترسخ في حقيقة داخلية على صلة جوهرية بهدفها ، نراها تمتد بمجرد

تلفظها ، نحو كلمات أخرى ، بحيث تشكل سلسلة سطحية من المقاصد « اذ ان «المعجم الشعري» الكلاسيكي هو «معجم استعمال» وليس «معجم ابتكار» : الصور فيه خصوصية بالجملة ، لا بشكل افرادي ، وذلك بالعادة لا بالخلق .. » فوظيفة الشاعر الكلاسيكي ، اذن «ليست ان يجد كلمات جديدة ، اكثر كثافة واشد بهاء ، وانما هي ان ينسق مجموعة قواعد قديمة ، ان يحقق التناظر او الایجاز في علاقة ، ان يوصل او ان يختصر فكر الى الحد الدقيق المحدود من البحر العروضي ، الفكر الطريفة الكلاسيكية هي نوع من العلاقات لا نوع من الكلمات : هي فن من التعبير لا من الابداع ، الكلمات هنا ، لا توءدي ، بضرب من ضروب العلو العنيف المفاجيء . اعماق تجربة فريدة في نوعها ، بل هي منضدة . سطحاً ، تبعاً لمتطلبات نظام تزييني أو أنيق ، فتنتها في صياغة توءلف بينها لا في قدرتها ولا في جمالها الذاتيين»^(١٥) هن هنا فأن وضع القصيدتين العموديتين في سياق ديوان الشعر الجديد ، شغف خاص من الشاعر لتجربته الكلاسيكية ، أيضاً ، ومغامرته الشعرية في حدود البيئة وتأثيرها عليه ، كما ان اختيار الشاعر القصيدتين - من قصائده الاولى - : «رعاف الارض الموات (١٩٦٣) و «أنا الريح» (١٩٦٤) (ص ٩٥-١٠٤) جاء ضمن هذا الوفاء الخاص لبدايات الشاعر وتجربته الشعرية ، مع انهما ، ايضاً لا ترقيان الى مستوى بقية قصائد الديوان ، بل اتنا لنجد فيهما تأثير السياب جلياً .

(١٥) رولان بارت : الكتابة في درجة الصفر ص ٥١ .

ومع أننا دخلنا مدخلاً وعرأ الى ديوان الاخ عبدالأمير معله
فليس ذلك الا من أجل تنقية شوائب تجربته ، لتوفر على دراسة
ملاحظتها داخل بنية أكثر نضجاً ووضوحاً •

ومن ثم فإن اشارتنا لبيئة الشاعر ومحيطه الثقافي والديني
والسياسي (مدينة النجف) ستشكل مفتاحاً هاماً لفهم مناخ تجربته
الشعرية ، فالقصيدة عند معله تستند الى مفردات دينية وصحراوية،
فهو يكثر من استعمالات :

الصحراء ، النخل ، السيف ، الرمل ، الله ، الماء ، الملكوت ،
النبين •• الى جانب اشتراكه مع حميد سعيد وسامي مهدي في
تناول رمز «النهر» و«ابي» الذي يفصح عن الوطن - عند عبدالامير -
فيعطيه اسم العراق :

« ابي اقام فوق حد السيف

أبي هو العراق •• » (آت الينا ص ٢٤)

وحين ندلف مع «السيف والرقبة» منذ البداية بجو له موحيات
البيئة الدينية، فلا يعني ان الشاعر عبدالامير معله يمسك بالميتافيزيقي
ليعطيه يتين الشاعر ويقين القصيدة ، بل انه يوظف رموز وموحيات
البيئة ليعطيها دلالات عصرية ، تتشكل داخل بنية حدث درامي ترك
طعمه الخاص في مذاق قصائد الشاعر :

((من بطون السماوات وحدي انحدرت • انحدرت

من بطون الحجارة

لابساً ذات جلد

من جلود النبين ، وحدي تسالت من بين ليل وليل

ووحدي وقفت على حافة الوطن العربي
 ذلك الوطن المتثائب بين السماوات والارضين
 ذلك الوطن المتناثر بين مصب العيون ومنابعها
 بين زمزم والرمل والشمس ٠٠» (وقوفاً ص ٥ - ٦) .

فإذا كان «الانا» - هنا - النازل ، المنحدر ، من بطون
 السماوات ، فهو الانسان آدم ، في التفسير المباشر ، واليقين ،
 الحزب ٠٠٠ الخ ، تفسيرات الرمز ، فالذي يضعه الشاعر هو
 مجموعة موحيات فالتسلل بين ليل وليل ، والوقوف على حافة الوطن
 العربي المتثائب بين الميتافيزيقي (السماوات) والمادي (الارضين) ،
 الوطن المتناثر بين الحقيقة والشك والنبع ٠٠ بين (العيون ومنابعها)
 بين الوجود (زمزم) وبين الحرقه واللاماء : (الرمل والشمس)، هو
 عنصر البحث من أجل تبلور اليقين ، فأثيالات الشاعر هذه التي
 تتصارع مع وحدات من الصور ، وحدات من الافكار ، فلأنها تريد
 أن تضيء الموقف من داخل معمار القصيدة كله ، صحيح انها لا تعطي
 نفسها بوضوح - كما رأينا في نماذج شعراء آخرين - لكنها تدفع
 المتلقي ان يواكبها ، وان يتفحصها ، وان يحل فيها أحياناً ٠٠ ومن
 خلال لغة المخاطبة للآخر - للآخرين - عبر (الانا) - الكيان الشامل -
 وليس الانا - (الذات الفردية) - تتكشف (مواقف) القصيدة
 عند الشاعر :

» اكشفوا لي عن الشرف الوثنى

وانظروا صوب عيني

اكشف لكم عنهما :

ان بيني وبينكم التراب صاعدة من خفاف المطي

وبيني وبينكم المكان المقيمان في المنكين
 وبيني وبينكم النعر مني
 افلا توءمونون !! .. وهذا
 جملي شاهد ، وعلي
 قطع من ظلام العصور
 وها انذا فاغر عنقي كالذبيح
 اريقوا معي دمكم
 ايها الفجر الساهمون « (ص ٨ - ٩)

فعبدالامير يتلبس الخطب العربية ، وكأنه يتلبس روح «الامام علي» ، وتحس ان «نهج بلاغة» الامام علي بن ابي طالب ، له تأثيره عليه ، وكأن الشاعر يقف هنا في أهل العراق ويخاطبهم بحرقة اللغة التي تمتلك مفرداتها الموحية داخل البيئة العربية ، الدينية ، وتمتلك الادانة وطرح الوقائع والادلة ، وتستعين بالشهود والايمان وروح المشاركة ، وحين يصل الشاعر حالة اليأس من الاستجابة له ، يطالبهم بأن يريقوا دمهم معه ، وحين لا يتحقق ذلك ايضا ، يتوجه الى الصحراء بنداؤه ، فهي الصفاء الوحيد الكبير الذي تجد فيها مخاطبة ذاته ، تعبيرها النبوي :

« ايها الصحراء خذي مني كفي

غطي جبهتي الموءودة

غطي نار الله وجنته

بالتيجان ، وبالكلا النابت بين ضلوعي والرمال »

نرى ، اذن ان مفردات معله في تصاورها مع اللغة الشعرية تخلق هذا الجو المشبع بالروى والرموز والوقائع والاستعارات ، فالتراث عند معله ممثل ومهضوم لذا ينبع من داخل القصيدة وكأنها

ولادته الطبيعية ..

من ثم فإن الاحباط الذي يطرحه الواقع القسري على طموحات الشاعر ، بعسف تدفعه لان ينادي الاهل والعشير ، يخاطب ويحلل ، ويقرب الموقف ، عبر الصور الاليفة الى المحيط والمستمدة منه ، .. ولكن دون جدوى ، لذا تتضرج القصيدة بدم النبي كشهيد ، وتضاء من خلال (أنا) الشاعر ، صحراء ، عربية ، تعطي الثورة :

« انا صحراء واحدة لم تولد بعد

طلعت من يدي مرة بندقية

كان وجهي

خاشعاً ، والخيول تمر عليه مرور السكاكين في الخاصرة

امة ينبت الزرع فيها

كان وجهي هو البندقية

ولقد وقعت امتي عن يمين المدينة

بين الصفا والسناك دون نبي

صحت ثاراً لها :

وقعت امتي

صحت بالفجر الصافنين

لما تزل كبدي بين اسنانكم تتفصد ماء !

دعوه يسلم بين اعشابكم نحو وجهي

وهوت من يدي البندقية » (ص ١٢)

القصيدة تحمل نبوتها ، تحمل يقينها ، تحمل في الامة ، في الصحراء ، في البندقية ، في الشهادة بين (الصفا) و (السناك) ، وتريد ان تعلن عن موقفها ، كالتعاليم ، ان قصيدة معله موءسة على أرضية عربية قريشية، تعانق الصحراء النجفية وتمتص رحيقها، وتشكل مكوناتها من نقطة النبوءة ، وسمو الشهادة على هذه الارض ، حتى

لتوشك القصيدة ان ترفع صوتها اعلى من الحدود، فصوت القصيدة
العربي ينداح في الوطن العربي ، ووطن الشاعر ، من بطون السساوات
سالت ذراعه) انه وطن الانبياء الرعاة ، المتأملين ، و (انا) الشاعر
الشمولية و (الوطن) رمحان :

« رمح نما وأصاب السماء

ورمح ذراعي ... »

واذا كانت الصحراء والنبوة وما تنهض عليه من ماض وشهادة
قد تجسدت في مكونات قصيدة معله ، ففي النهر الذي (نهض من
منابع النخيل ، ليجري مع الجذور) حتى فاض (عن باطن الارض)
ينشأ الشاعر نشأة اخرى ليضيء (هو) و (النهر) في (الجياح احداقهم
عند نواصي النخيل) ويشق في صدره وفي يده ، وفي وطنه
(مجرى الماء) .

فالشاعر يحل في الوطن ، ويندفع مع (النهر) ليشق (مجرى
الماء) وفي النخل الذي امتد الوطن (الاب) على يديه نوراً ، وحين
(اضاء السيف) اغرورقت عينا الشاعر (بالظل وباليقين) .. ولكن
(خطى الجائعين) تظل تسير في مسارب الدروب والقصائد ، حتى
تكوّن (الشرم) الذي (يلد الماء) - وفي الماء حياة .. - وهو الطموح
الذي يتشكل عبر القصيدة ، عند الشاعر فيندفع :

(الذين يسنون اذرعهم لم يخروا) ..

صقفاً من صفوف المقيمين :

واندفعوا : انهرأ ووضفاً

وحراباً من النخل ، تضرع بين اكف الجياح

لا أمد يدي لفلوع الاجنة
انهم يتحرون فينا
والعراق
جواد تعلق في طرف الارض بين المدى والرقاب
والعراق يد « (ص ٢٩) .

واذا كان يقين الشاعر مضخماً بهذه التناولات ذات الموحيات.
التراثية والبيئية فان معاناة البحث للامساك باليقين تتجلى داخل
القصائد التي كتبها الشاعر في ١٩٦٥ - ١٩٦٦ : «الاشكال الآخر»
(ص ٧٢) و «الركون الاخير» (ص ٦٨) و «اللغة» (ص ٦٤) و «يادمي،
ياجيوش البذار» (ص ٦٠) و «براق هذا العصر» (ص ٧٩) ، حتى
ان معاناته تفصح عن نفسها بصرخة هي انفجار تراكم الظنون :
« من دعائي جبلت رقى ظنوني
اتطبقون ان تدفنوني ؟! »
وانا مسرف في اليقين »

فالشاعر يعطي صوته وضوحاً في كون «يقينه» لما يزل كما كان،
ولكنه يواجه حالة من الاحباط والتشكك فيعلن ان (طقوس المسير)
(مسمرة) في خطاه :

« وخلف حدود خطاي
ترأى يقيني . . » (براق هذا العصر ص ٧٩)

ازاء ذلك يواجه الشاعر محاولة وضعه في حالة استلاب وتغريبه
في تعميق يقينه ، والتأكيد عليه ، في مجابهة هذا التشكيك الذي
يطرح عليه .

ومن مجمل قراءات «السيف والرقبة» نخلص بنتيجة هي ان من

الممكن جداً ان تكون المغامرة الشعرية متجسدة في حدود يقينية كأن تكون «شهادة جزئية للغاية بل وذاتية الى أبعد الحدود عن علاقة الانسان بالعالم في فترة معينة» فقد يحس الشاعر و «يعبر بقوة» — يقول غارودي — «عن هذا المظهر أو ذاك من مظاهر الغربة دون ان تتكشف له اسبابها او امكانيات تجاوزها فيظل أسيرها » كما يتبدى ذلك عند أغلب شعراء «الستينيات» ...

ولا شك انه من المفضل ان تكون موهبة الشاعر الفنية بمستوى وعيه السياسي والطبقي ، ولكن من القسر ان تتعامل مع الشاعر بـمعيار الوعي السياسي والفلسفي وحده ، وبمعزل عن التجربة الشعرية ، اذ ان هذا التعامل القسري يوءذي — بالنتيجة — دراسة الظاهرة الشعرية ومراحل تكوين المغامرة الشعرية، وهو — بالتالي — يسيء الى الطموح الشريف في البحث عن الجمالي كعلاقة متراملة ومتحدة مع اليقين الفكري ، من اجل خلق التجاوز والانجاز في العمل الابداعي .. لان الشاعر الفنان الملتزم « لا يرسم الواقع كما هو ، مستقلاً عنه ، وبلا مشاركة منه ، لانه غير مكلف فقط بتقديم تقرير عن نتيجة المعركة ، بل انه واحد من المناضلين له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسؤولية ، وهو مطالب ، ككل انسان آخر، لا بالاكْتفاء بتفسير العالم، ولكن بالمشاركة في تغييره ..»^(١٨) من هنا فنحن لا ننكر القيمة الذاتية للخلق الفني ، فالحياة هي

(١٨) روجيه غارودي : «واقعية بلا ضفاف» — دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ص ٢٢٦ — ٢٢٧ .

التي تحدد الوعي ، والفنان كلما أمتلأ بتجربة الحياة والبيئة والمحيط،
والعصر ، كلما نما وعيه الفني وأمتلك ادواته الفنية المعبرة عن ذلك
الوعي ، واذ ذاك سوف يكون من اليسير عليه ان يصل بنتاجه الفني
الى مستوى يقينه السياسي .. ويكون الشاعر مجابها للغة
والاستلاب ومحاولات الاحباط ، والموت ، من أجل استباق الآتي
الأروع ، عبر رحلة المكابدة والصبر والمعاناة والاكتشافات اليومية.



وامام «الذي يأتي بعد الموت» يضع الشاعر مالك المطلبي أبعاد
مغامراته الشعرية ، «فهو ، ايضا ، يستبق الآتي - بعد الموت - في
مواجهة الموت كأنقطاع عن العالم والجذور وكخزن معتق وثقل
الهم .. فقصائد «الذي يأتي بعد الموت»^(١٩) مكتظة بهذه الرائحة
الكافورية ، وبطر المقابر ، وكأن يقين الشاعر يكمن في البحث
عما يأتي (بعد الموت) .. ان صيغة التشاؤم تسقط الفنان في التعتيم
والعدمية ، لكن الشاعر المطلبي يتجاوز هذه الحالة ، في مواكبته
الموت ومعابنته من جميع الجهات وفحص تأثيراته . والاصوات النسي
تنبجس عنه ، وبعد ان يجمع عوالم التضاد في اخايد الموت وتأوهات،
يحاول ان يستكشف نتائج ما بعد الموت ، في علاقات، في محاور، في
«كلمات من اسباخ الزنج» و«اصوات في الغربة»، «ابو تمام» ، «صوت
الى أبي» وعبر «الموت» كقصيدة و «الازمة» و «الخوف» و«كلمات

(١٩). من منشورات دار الكلمة وقد تضمن (٢٢) قصيدة و (ملاحظات عابرة
في الشعر) وللشاعر أيضاً «سواحل الليل» صدر عام ١٩٦٧ .

رثاء متكررة» و «وداع في الليل» حتى يحدثنا عن العلاقة التي يتركها موت انسان في العمل الشعبي في «شيء عن ميت» وصولاً الى «الذي يأتي بعد الموت»، فهذا الذي «يأتي» ، هو مطلق يحمل سرته ومغامرة التوغل فيه ، لكنه قد يصل بالشاعر الى كشوفات وابعاد عن «الذي يأتي بعد الموت» ، عن حياة جديدة رائعة ، او عن خلود خاص .. فحين يكون الموت استشهاداً ونبلاً وامتلاكاً لليقين فهو الميلاد الاروع ، وهو (فعل) الاستمرار بالحياة كنقيض لعدمية الموت ، فأسباخ «الزنج» تمنح صوتاً منفياً من طبقات الشعراء ، منفياً من أطمار الاعوام البرية ، ومن وطن الاساء ، ليستقط في ابراج الحلم ، يتجسد في السنة الفقراء ، انه البحث عن المتغيرات الانسانية داخل طقوس الشهادة والموت وداخل بنية الطبقة (الفقراء) ومن خلال (الحلم) .

هذا الصوت الباحث المغامر يحمل هاجسه الحزين «مثقوب لهم يألفه الخطباء» انه الصوت الارضي المنقوش كالقرن العشرين في ياخات العمال السوداء .

وهذا «التوحد في الموت» من اجل «ان ينبت» من جوف الكلبة «لحم المفقودين» في «اسباخ الزنج» يعطي فعلاً مستقبلياً وبقيناً واثقاً بالآتي لان «لحم المفقودين» في «اسباخ الزنج» هو المقابل الموضوعي - اذا سجنناه على الماضي القريب والحاضر - لكل عطاء الارض التي ارتوت بدماء الشهداء وشبعت من لحمهم : رمال سيناء ، تضاريس الجولان والمضيقات وضمفار والجزر الثلاث ..

وكل الامكنة والساحات النضالية • هذا التوحد مع الآتي بعد ثورة الزنج هو الآتي بعد كل ثورة ، رغم الاحباطات والموت •

ومن خلل هذا اليقين - المدخل الى عوالم « الذي يأتي بعد الموت » - يمكن صياغة بحث الشاعر في مغامرته ، داخل مواجهة الموت او عبره ، وتجاوزاً له •

واذا كان الموت ، القدر ، والحفل الختامي للحياة في الرؤية الاعتيادية يتلاحم مع (القبر) - الشاخص الارضي بكثافة وجوده وحزنه ، من ثم ضياعه داخل حرث الارض الجديدة - يتكرران ويتقابلان ويتعانقان في حزن ينبض فيه تطلع ثوري ، فلأن الشاعر حاول ان يلغي الرؤية الاعتيادية ليصل الى (الآتي بعد الموت) :- لذا فإن (مقاطع التاريخ الهجري ومقطع الثورة) (ص ٤٥) ملمح اساس في تركيب فني متقدم يستوعب التراث وينقيه ويعيد صياغة مفرداته بشكل عصري متساوق مع المد الذي يكبر تجاوزاً للموت :

« في الجزء الاول

من هذا العام

كنا تكبر في الاسماء

ندفن موتانا احياء »

هذا الدفن ، للسوتى ، الذين يشعون حياة ، هو (فعل) البحث ويقينه في تناولات الشاعر لحالة الموت ، ففي هذه التصيدة مجموعة تأكيدات تندرج في هذا السياق الايجابي :

« نخلب ثدي الارض

نخلع اسماء المرتزقه

ونوحد بين القرب وبين البعد

بين السيف وبين الغمد »

هذه الافعال : (نخلب) ، (نخلع) ، (نوحد) تربط وحدات المقطع
ربطاً جديلاً ، فالعلاقات ، هنا بين الارض ، و نخلع اسماء المرتزقة ،
والوحدة بين القرب والبعد ، بين السيف وبين الغمد ، تمتلك نمواً
عضوياً ، متداخلاً ، انها جزئيات الظاهرة التي تتبلور لتضيء الجواهر ،
وتتوحد مع المظهر .

و «الاصوات» التي تجيء كفعل محرض ، تعطي انجازها
هي الاخرى حين :

« تخذش وجه الزمن التائه

الميت في الزمن الآتي »

اذن ، فالزمن الآتي ، هو زمن الحياة ، والزمن التائه لا وجود
له بسبب تيهه في «الزمن الآتي» ضمن طاقة الوجود وحركته ، بل
لانه تاه ، فهو اذن فقد مبرر الحياة ، وبالتبعية فهو «الميت» في
الزمن الآتي ، لذا فإن الزمن المستشرف ليس زمناً هلامياً ، بل هو زمن
الانجازات ، من هنا ، يحمل الزمن يقين الشاعر فهو رفض للتيه
والضياع ، وهو الغاء كامل للوجه الاول : زمن الموت .

واذا كان نسو هذه القصيدة وتكويناتها هو نسو اليقين الفكري

داخل بنيتها الفنية وداخل اشغالات الشعر وصبوات الانسان
الثوري ، فأن ومض المغامرة يوءدي — بالتحميم — الى الايجاب ،
ففي «الجزء الثاني من هذا العالم » :

« القينا تيجان الفرس

في اسنان الفقراء

وعرفنا أين تسير الريح

اذ تخرج من جلد الصحراء »

فالخروج هنا فعل ايجابي ، ومعرفة مسيرة الريح — يقين ثابت —
كذلك القاء تيجان الفرس الى اسنان الفقراء و «فيها» يعطي قيمة
الحرص الطبقي على ان الآتي يحمل الرفاه للفقراء ويخلع عن الطبقة
المستغلة تيجانها ، يعريها من السلطة ، واذا كانت هذه العلاقات
تنمو داخل وحدتها الجدلية ، فأن الممتع « في الجزء الثالث من هذا
العالم » يكمن في ادانة الارتزاق كجزء من ظاهرة تنقية المجتمع الآتي،
مع الزمن الآخر ، وتضمن حديث «أبن الجوزي» في بنية القصيدة
امتلاك جيد لتسل التراث واستغلاله في القصيدة الجديدة :

« لكن حين استلقى الشعراء

في ابواب قصور الخلفاء

بدا الجزء الثالث من هذا العالم

جزء الحجاب المنفوضين

حدثنا ابن الجوزي

في فصل القينة والمزمار

باب المخصيين «

قال :

واما حلم « حصيب الرومي »

تاتي نار من اطراف العالم

تحرق دجله

حينئذ تنفتت اجزاء الدولة

ويلي ذلك عام حداد

يلقى جنس اصغر فيه

تدبي بغداد .. «

هذه الدورة في الازمنة لا يطرحها الشاعر دون استيعاب واعي
حركة الكون والمجتمع ومسيرة الانسان بل داخل هذه الجدلية التي
تحقق - بالنتيجة - انتصار الانسان . فاذا كان «الجزء الرابع»
يشير الى « زمن تنقوس فيه ظهور » كونه « زمن الشعر
المتواطىء .. » فأن تجاوز هذه الحالة هو عنصر الدفع في تكوينات
دورة الاشياء اذ يرفض الشاعر حالة الشعر المتواطىء اذ :

« اطفئ المصباح واستلقى علاء الدين ميتاً

يا احبه

انه الخنجر في قلبي ، وفي قلبي انتم

يا احبه

آه لو اني فيكم

يا احبة

لرددت الباب في وجه الرياح السود

مثنى وثلاث «

فهذا الفعل : (رددت) ، وتكرار الحدث « مثنى وثلاث » يعطي قيمة الاصرار معناه اليقيني حتى اذا جاء « مقطع الثورة » تبدلت الصورة لانها الناتج العام لدورة الاشياء ، وتبدى اليقين واضحاً في المستقبل الزاهر ، في الزمن الذي يأتي بعد الموت ، في زمن الميلاد الحقيقي والرفاء ، بعد قحط السنين وموت الازمنة :

**« وتدور جماجمنا في الطاحونه
وتدور الطاحونه**

**وتدور
تطلع .. رذا .. بلور**

وقصائد

وحين « تحتلم » بغداد بالشاعر يعلق لحيه بالنار ، ويحرق ..
يحرق :

**« حتى يدنو الخبز من الافواه الجوعى
وتصير الحرب
بين السيف وبين الافعى » !**

ودون ادنى شك سينتصر «السيف» فأن الشاعر الذي يُحرق،
كيما يدنو الخبز من الافواه الجوعى يكون بشارة الانتصار ..
وفي «الذي يأتي بعدالموت» — آخر قصائد الديوان — يرتدي الشاعر
ثوب القديسين — أعرق عرياً — وتنزف في رأسه «امطار اللغه
البيضاء» ولانه وضع نفسه القربان من اجل الآتي الاروع ، فهو
يعرف انه لن يفلت :

« من هذا العالم الا بالموت
لكنني أعرف شيئاً غير الموت
حطوى في افواه الاطفال اللقطاء »

في هذا التجاوز الانساني الشمولي المضحي يدلف الشاعر
ليغني موقفه باليقين فيقفز ومعشوقته :

« ومن نافذة العالم مسحورين
نلتقط الكلمات المملوءة شعراً
فاكهة للقرن العشرين »

وهذه « الفاكهة » « الكلمات » المملوءة شعراً تحمل حياة
غنية ، فهي ترتبط بهذا القرن العاصف ، وهي مكتظة بالتفاوت لانها
تحمل ايجابياتها الثرة ويقينها المبتهج رغم قتام الموت وسوداويته
الذي أطر مناخ الديوان .

ان هذا الفرح العارم ، فرح المعشوقة والعاشق وهما يقفزان
مسحورين من نافذة العالم ، هو الالتقاء الاروع بالمطلق الانساني
بالذي يأتي بعد الموت وجهاً نقياً كالفضاء .

واذا كان الشاعر قد عبر «جسور» الموت وحالاته عبر توغله
في المغامرة الشعرية فأن رحلته لم تضع الاكتشاف والبحث في مرتبة
متأخرة ، بل على العكس فقد وصلت بها حالة النقاء الامثل ..
فالسطينيات التي أوجدت القيم المتصالبة نفسها في الموت وداخل
القلق الانساني ، انسحبت بقيسها وآثارها واحباطاتها على كل الشعراء
فحملتهم على ان يكتبوا بحزن : لكنهم تخلقوا داخل هذا الحزن
أيضاً ونست زهورهم في التوحد من الايمان والرفض والتسرد ، ثم

الثورة .. ففي المرحلة العارفية - كشريحة من الستينيات مثلاً -
 أنشد جميع الشعراء للآتي البديل الذي صاغوه في الحلول بالمقاومة
 أحياناً وبالحدث أحياناً أو بالشخص أو التراث أو القناع ... الخ .
 وفي الغالب فأن حذر الشعراء من «الزمن التائه» يكن في رفضه
 وتجاوزه الى زمن آخر ، اذ ان عدم الانسجام مع البنى الفوقية
 لنظام رجعي - كالنظام العارفي - هو يقين الشعراء الذي يتجلى
 في رفض البنى التحتية اجمالاً ، وفهم هذه العلاقة الجدلية يجعلنا
 نبصر ابعاد المغامرة الشعرية من خلال بحث الشعراء و يقينهم الفكري .
 ففي علاقات العمل الابداعي بالواقع وبالحياة ثمة جدلية معقدة اذ
 ان «العمل الفني يرتبط في كل مرحلة بالعمل والاسطورة» ونقصد
 - يقول غارودي - «بالعمل : القدرات الحقيقية للانسان ، اي
 التكنيك والمعرفة والمبادئ والهيكل الاجتماعي ، أي كل ما تم فعلاً
 في طريقه الى الاتسام » اما «الاسطورة فنقصد بها التعبير الملموس
 والمجسد لادراكنا نواحي النقص وما هو مطلوب عمله في كل قطاعات
 الطبيعة والمجتمع التي لم نسيطر عليها بعد ٢٠٠» (٢٠)

«ان العالم كما يراه شخص يتحرك او يتذكر او يحلم أو يأمل
 أو يخاف ، عالم أكثر واقعية من التجربة الكلاسيكية لعالم جامد
 تنفرج عليه من خلال نافذة ..» .

واذا كان خوض المغامرة الشعرية هو طموح مشروع ورائع .

مؤسس على الحرية كوعي للضرورة ، وعلى الواقع كوجود فعلي يجب تجاوزه ، وعلى علاقات مع الازمنة والتاريخ والثقافات والمؤثرات والتقاليد والمكتسبات وطرائق الالتقاط والاتباء واليقظة والتمثل والغناء بصوت خاص ، ومن ثم على الاستشراق وقراءة الآفاق القادمة والنبوءة الشعرية ..

فأن الوصول الى الغايات النبيلة التي تجسد اليقين لهو أروع حدث في رحلة البحث . فالمهم ليس روعية مخاوفنا ورغباتنا بتضخيم أو تشويه بل المهم ان تصور هذه الروية مليئة بالروءى .. بحيث تكتسب العملية الابداعية بعداً يكسر ابهام المطلق ، بعداً مستقبلياً يلتصق بالارض ولا يكون معلقاً في الهواء كقدح ، ما أن تفلته من يدك حتى يتفتت .. هذا البعد المستقبلي الارضي ، الذي يمتلك قدمين ليجوس العالم ، لا بد أن يحقق (فعلة) في الآن وان لم يتحقق ففي (الآتي) ، اذا ما هو ارتبط بالفاعل : الانسان الشاعر الفنان المغامر ..

ان «الخطوة» التي نبدأ بها مسيرة الالف ميل ، هي «موقف» جبالي وهي «انجاز» رغم بساطته ، وحجمه المحدود . لكنه «موقف» جبالي و يقيني داخل توغلات البحث في المغامرة — فإن حققت هذه «الخطوة» ثقة «الفاعل» فتكون جزء من عملية التجاوز ، لانها بداية الاستمرارية في الكد والجهد المضني ، وهنا يكمن شرفها ، حتى لو كانت مجرد محاولة في المغامرة الشعرية لربط الجمالي باليقين والتوهج داخل هذا التوحد الالق المدهش ..

وإذا كان بحثنا في هذا الفصل قد أقصر على دواوين وأعمال أربعة من الشعراء القوميين التقدميين الشباب ، فهذا لا يعني اغفال شعراء آخرين ، ممن سبق ، في المرحلة الشعرية ، بأن يقينهم الأيديولوجي واضحاً وقد تميزوا ، أيضاً ، بحسهم القومي الانساني الشامل كالشاعر محمد جميل شلش والشاعر علي الحلبي اللذين يتجلى موقفهما الفكري عبر صيغة غنائية رومانسية ثورية تتناول قضايا الثورة العربية وتصوغها ضمن مناخ القصيدة ..

كما يتجلى هذا اليقين الأيديولوجي لدى شعراء آخرين كالشاعر شفيق الكمالي وشاذل طاقة وغيرهما ..

وعذرنا ان بحثنا اختص بفترة السنوات العشر (١٩٦٠-١٩٧٠) ضمن فحص الظاهرات والمؤثرات التي تجلت عند الشعراء الشباب عبر مغامرتهم الشعرية ومن خلال ابرز نماذج هؤلاء الشباب في هذه المرحلة لانها تشكل ولادتهم الحقيقية ومناخ تجربتهم وساحة تحركهم نحو الآتي ، في كدهم وبحسهم عن الجمالي المتوحد في اليقين ومحاولة الامساك بهذا الطموح وتحقيقه .

ويكون التجاوز ٣٣٥

• القسم الثاني

— التطبيق

« كل موهبة تظهر ، اي تصبح قوة اجتماعية
لهي ثمرة العلاقات الاجتماعية » .
— بليخانوف —

« عندما تدفع حضارة جديدة فنا جديدا الى التطور ،
يوجد عشرة من الموهوبين يعبرون نصف تعبير عن
الفكرة العامة يحيط بها اثنان او ثلاثة من العباقرة
الذين يعبرون عنها بتمامها » .
— تين —

① - بدر شاكر السياب

١- السياب المراهق

السياب بدر شاكر^(١) ، كان مراهقا ، ومات مراهقا . كيف يبدو الامر لنا ، والسياب ذلك الذي اعطى غزارة في التجربة الشعرية الفذة ؟ وأين تكمن مراهقة السياب الشاعر، السياب الانسان، وكيف يبدو هذا المنطق سليما ، من وجهة النظر النقدية ؟

(١) في النقد التطبيقي اعتمد محورا لكل موضوع ، اضيء من خلاله جوانب الاثر الادبي فالسياب هنا ، سأبحثه عبر اولا - المراهق من سفرة الحياة في الموت الى حالة الرشد . وثانيسا - عبر التشكيل اللوني في قصائده .

ذلكم ما سأحاول بحثه هنا ، ليس عبر معرفتي الشخصية
بالياب كواحد من ابناء مدينتي ، حسب ، بل كشاعر تشكل عبر
ظاهرة الشعر الجديد ، والواقع الجديد الذي مر به العراق ، طواله
زمن سفرة الياب الموءلة والمنتجة في ذات الوقت .
الياب كان مراهقاً . نعم ، ومات كذلك ! .

ومراهقة الياب ، هنا هي ثورية الرجل الذي ناضل ضد
الشعر ، حين ناضل ضد المجتمع المتخلف ، وضد السلطات ،
وضد نفسه !

ثار ضد الحياة الراكدة ، وهو يمتلك تذكرة السفر فيها ، عبر
الموت البطيء الحاد الذي لازمه منذ «طفولته الشقية» .
ثار وهو يستقل عربة من ورق اسود ! ، ويفتح نافذة على نفسه
والعالم تث مطراً ، وتطمح بالكثير من الحزن حتى في صيف
الايام الحارة .

فهل كان الياب مسافراً بلا حواس الى عالم الاخرين ، مذهبهم
مدنهم الساحرة ؟ ام كان مسافراً ، بوعي تام ، الى طقوس المرض
والموت والمحبة ، يتفجر داخل نفسه ، وداخل العالم ، ويفجر عبر
الآلم ، كل بارود الفرح والقتال ؟ الياب بدأ مراهقاً ، أتعبته سلطة
الدولة الملكية ، واتعبته سلطة عمود الشعر . فحين نشأ مع خضم
الاربينات ، كان العراق يغلي ، وكان لابد له ان يثور داخل الثورة ،
فيعود ليعاق نفسه والموت ، في قطار المرض السريع .

هذا الشاعر الذي كان يحتسي قدح الشاي الدافئ ، بيد مرتجفة ، ظل — حتى بعد زواجه ، وألم السنين ، وصفعات الزمن والاصدقاء — تث في عينيه طقوس الحب — الكره : داخل اضواء الطيف الشمسي الذي احب في « انشودة المطر » فكان يطمح للكثير من الاشياء ، ليس لانه يغير وجه الشعر ويخلع عنه جلده القديم ، حسب بل حاول ان يغير — مع الآخرين — العراق ! ، أن يسلخ عنه جلد « الغربة » و « الاستلاب » ، فإذا اخذنا حالة « سن الرشد » على اساس انها محطة اتساق بين المرء والعالم والعصر ، يختنق بها الكائن الشاعر « حين يندمج في عالم العادات والنظم » الموروثة ، بدلا من « أن يستمر خارج هذا العالم متخذا موقفا ثوريا ازاءه .. » — كما يقول ستيفن سبندر — « اندمج الراشدون اليوم في النظام المائل وخلفوا انعالم الانساني وراءهم .. اما هؤلاء الذين يوءكدون اهمية الجنس والهواء الطلق والفنون الخلاقة فهم ثائرون — » والسياب احدهم — .. كيف ؟

يقول سبندر : هؤلاء وللاسباب اعلاه « تبدو فيهم اعراض المراهقة ، لأن المراهقة هي المرحلة التي يكون فيها الفرد أشد ثورة على سلطة الاسرة .. و احيانا قد تتخذ ثورتهم بالطبع صورة اعتناق مذهب مادي آخر يتعارض مع المذهب السائد .. وقد يكون من الصواب ان نقول ان الشعراء والفنانين الذين لا يبلغون مرحلة الرشد الا في العصور التي تحقق فيها السلطات القيم التي يضمنها

فنههم .. » (٢) .

وبما ان السياب لم يحقق له عصره . ولا السلطة التي عاش تحت ظل سطوتها « القيم التي يضمها فنه » فهو لم يبلغ مرحلة الرشد ، من هذه الزاوية .. لذا ظل يعيش سلسلة من اعمال المراهقة ، بمعناها الثوري .

وقد يكون صحيحاً أن «معظم الشعر الحديث هو شعر مراهقة» بسبب كونه «يثور» ضد التقاليد والعادات والنظم الموروثة ولا يحاول «الاتساق والتوافق» معها .

وبدر ، في الاربعينات بالذات ، كان الفتى اليافع ، المراهق نجد المرارة ، التحق بأضطرام الواقع المجتمعي ، السياسي والفكري والاقتصادي ، في عراق ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ابناً من أبناء معطيات العصر الذي دفع العديد من مفكره الى الثورة ضد الواقع ، ضد الحرب ، ضد الاسباب التي خلقتها ..

وقد انخرط السياب بوعي المراهق الشائر ، في النضال الجماهيري المنظم الذي اكتسح ساحة المعركة . فبرز ضمن القوى اليسارية الفاعلة والمنظمة لابرز هذه النضالات - لكن « ظواهر » العمل التنظيمي و «مزاجات» الاشخاص ، وطبيعة العمل السري ، لم تحقق «الاتساق» و«التوافق» بين طبيعة السياب وتركيبه الفكري والسيكولوجي، وبين مسيرة النضال ومقتضياتها اليومية .. لذا

(٢) ستيفن سبندر : « الحياة والشاعر » - سلسلة الالف كتاب - القاهرة - ترجمة مصطفى بدوي مراجعة د . سهر القلماوي .

فقد فجر السياب ، على طريق العمل النضالي بعض التناقضات الشخصية ، والفكرية ، والشعرية ، اثرت في مزاجه التنظيمي وجسدت مراهقته الراضة للعديد من ضوابط العمل ، وأدت به في نهاية المطاف الى أستقلال عربات أخرى في قاطرة الحياة .

في البدء وعى السياب الفكر الماركسي - اللينيني ، ووجد فيه الرضا ، فكراً وحركة جماهير ، فأنخرط في العمل الوطني ، وشكل مع الشعراء التقدميين الظاهرة الشعرية الجديدة : «الشعر الحر» في العراق والوطن العربي ، فكان واحداً من رواد هذه الظاهرة . مع أن العديد من دارسي السياب اخفقوا في تقييمه عبر فهم «الجوهر والظاهرة» لانهم فهموه وكأنه «ظاهرة فردية» في الشعر والحياة ، ومن هنا يكمن الخطأ .. فمع أن «الجوهر والظاهرة» - فلسفياً : «مفهومان يعكسان النواحي المختلفة للأشياء والعمليات في الواقع الموضوعي ، اي ان الجوهر يعبر عما هو أساس في الأشياء ، عن الجانب الداخلي الأكثر أهمية فيها . والظاهرة هي التعبير الظاهري عن الجوهر» ولكن ما حدث، في الغالب وما يحدث ان «الظواهر الخارجية لا تعبر عن الجوهر بصورة صحيحة ، أو قد تشويهه ، فمجرد الملاحظة السطحية البسيطة ترينا كما لو كانت الشمس تدور حول الارض ، في حين تكون الحقيقة عكس ذلك» ..

لذا فقد تم فهم السياب . احياناً ، بعزل عن الواقع الموضوعي والعلاقات الاجتماعية ، فقد نظر اليه ، وهو يستقل قاطرة الموت عبر رؤى الجوهر والظاهرة ، ليس في وحدتهما التي لا تنفصم وفي

تناقضهما في ذات الوقت ، بل نظر اليه ، أيضاً ، وكأنه ظاهرة مقطوعة عن الماضي ، وعن طبيعة تشكيل عناصر الزمن والمجتمع والاحداث . لذا فقد أدى فهم البعض الى اسقاط السياب في مرحلة «حالة الرشد» وكأنه كان متساوفاً ومتوافقاً مع السلطة ، ومع العادات ، ومع الموروث السلبي من التقاليد ، أي وكأنه اندمج في «النظام المائل» وخلف «العالم الانساني» وراءه . حتى ان البعض فهم السياب كخصم لدود ليسار العراقي ، واسقط الحكم عليه وتعامل مع شعره على هذا الاساس .

السياب لم يكن ظاهرة فردية حين كان مناضلاً تقدماً ، ولم يكن كذلك بعد ان تخلى عن التزاماته التنظيمية . لأن السياب ظل في حالة «استلاب» ، كان غريباً على الموروث في العلاقات والتقاليد ، لذا فقد ثار ضد غربته ، وظل في سلسلة اعماله الراضة يعمق هذه الغربة ويثور ضدها .

فكيف نقيم السياب ، بعد وفاته «غريباً على الخليج» وغريباً في وطنه ؟ وهل هذه الغربة تلقائية ، ام انها جزء من الظاهرة العامة التي يعيشها الشاعر والمثقف الانسان في العراق منذ «الحكم الاسود» قبل ثورة ١٤ تسوز ١٩٥٨ وحتى أمد بعيد ؟

عام ٢٦ ٠٠ وفي جيكور ولد السياب . ومنذ أفاق وتأمل العالم بعيون مفتحة ، كان يرى بصرة الخصب والانهار ، والاشرعة ، والنوارس . . . كان يرى «شباك وفيقة» و «منزل الاقنان» في «المبد الغريق» و «الشناثيل» . . . وفي ذات الوقت ، كان يعيش البصرة

الميناء المناضل : التظاهرات ، الاضرابات ، الحركة الطلابية والنقابية الزخم الممتد من (الفاو) حتى (القرنة) ، من ثانوية البصرة الى ساحات الميناء والسكك وشركة النفط .

وفي الثانوية وفي الساحات والشوارع ، كان ينسف الدم ، وكانت تنمو اسباب الثورة ، وشروطها الموضوعية والذاتية . وراح السياب يبنى هرم شخصيته عبر تصالب وتفاعل الاحداث طالباً في الثانوية ثم مهاجراً الى بغداد وطالبا في دار المعلمين العالية، فيها . . ثم مهاجراً الى الرمادي ومدرسا فيها ، ثم مهاجراً الى الفاقه والعوز مفصولاً وسجيناً . . ثم مهاجراً الى الكويت ، والى المستشفيات العديدة ، وعبر ذلك مهاجراً الى عوالم الادب العربي ، والغربي المعاصر والتقديم . .

وعلى قاطرة الالم ، قاطرة الموت . سافر السياب معانقا حياة الشعر والانسان، كل ذلك في اطار رفضه «للقيد» من البيت والاسرة الى الحزب ، والمجتمع ، والنظام ، والمرض ، والموت والكلمة التقليدية! مع ان الارتباط بالحزب والمجتمع يعتبر «القيد الاروع» !

هذا الرفض الثائر كان ديدن السياب كمراهق يبحث عن شيء ما يوازن فيه ذاته والعالم . عبر الكلمة والآخرين والنضال لكن دون جدوى . . فقد حاصره المرض حتى الموت دون ان يحقق كل نطلعاته . في البدء حاول ان يخلق هذه الموازنة وتوحيد فهم «الجوهر والظاهرة» في الفعل الثوري، الكلمة والعمل الجماهيري المنظم، ثم . . في الكلمة الشاعرة وحدها ، والنضال ضد المرض فأستغل السياب

كل المناسبات ، في البصرة ليحقق من خلالها افعاله الثورية .. وحتى المآثم الدينية التي تقام في شهر محرم من كل عام، في ذكرى استشهاد الامام الحسين وواقعة كربلاء ، فيتخذ السياب منها منبراً لبث فكره الثوري متخذاً من الامام الحسين مدخلاً للثورة التي ينشد ويطمح . كما كان لا يهمل أي شكل من اشكال العنف والاضطهاد ألا ويصوره عبر اداته النتائج الحتمية ، لا يهمل جزئيات الواقع الثوري أبداً ، كما نراه في هذه القصيدة : «أم سجين في نقرة السلطان»^(٣)

« في قلعة حجارتها

بدم القلوب وبارد العرق
وتعفن الزمن الحبيس لدى
جدرانها طبقاً على طبق
وتلظت الصحراء فاغرة
عنها فم المتائب القلق
حيث النهار هجيرة ودجي
والليل غاشية من الارق
قلب .. أعز من الحياة على
قلبي .. يلوك بقية الزمن »

هذه القصيدة أهملها — مثلاً — حتى أصحاب السياب ، وأهمل الإشارة اليها الذين كتبوا عنه وجسعوا آثاره ليس لأنها غير موجودة، ولكن لأنها واحدة من الاشارات الصريحة التي تدلل على منابع فكر

(٣) نشر نص هذه القصيدة الكامل لأول مرة في كتاب غائب طعمه فرمان: « الحكم الاسود في العراق » الصادر عن دار الفكر — القاهرة عام ١٩٥٧ ، ولم تنشر في كل المراجع التي صدرت للسياب حتى التي اشرفت عليها وزارة الاعلام في العراق .

السياب ومواد كتاباته ، وموثراته • ومن بعد فهي تشكل وجهاً لمرحلة اختبار نضج السياب فكرياً وفنياً ، وهذا الاسقاط المتعمد لقصائد عدة من شعر النضال لدى السياب ، هو ما اشرنا اليه بالحكم الخاطيء على فهم «الظاهرة والجوهر» في حياة الشاعر ، فالسياب حين ينشد على لسان هذه الام ، وبهذه الحرارة ، فهو يعبر عن رفضه لذلك الواقع العسفي ، ولطرحه البديل الثوري ، فهنا أستل السياب حسه الشعري من ركाम الثورة المادي والحياتي :

« اني عرفت وقبلي اطلعت
مقل التكالى من كوى النار
ان ليس من ولد لوالدة
حتى يجندل كل جزار
باسم السلام فداعت فمها
خلل الدموع طيوف اذار » (٤)

وفي الريف ..

كان السياب مراهقاً أيضاً • عاشقاً وثائراً • حتى اذا تضخم حسه الثوري في المدينة بعدئذ أتخذ موقفاً اكثر حضارية وحدة ، وأمتلك اداة جديدة ، تنعطف مع مواقع المواجهة الصريحة لسلبية ودموية الحكم الارهابي السعيدي الاسود ، الى مواجهة «عمود الشعر» في بعض معطياته ، فكانت « المومس العمياء » و « حفار القبور » و «الاسلحة والاطفال» صرخات ثائر يرفض الكثير ، ويمنح الكثير ..

(٤) المصدر السابق ص ٦٢ ، واذار هنا ليس رمزا فقط للربيع ولكنه منحه بعدا اوسع .

فأرضية الوطن لم تمتلك ، آنذاك ذاتها بعد ، لتعبر عنها بعالمية في الثقافة والتحرك والتأثير ، ولما تزل أرضنا العربية كذلك ، الا في حدود فعل المقاومة والنضال الذي اكتسب شموله الانساني حين دخل وعي الرأي العام العالمي وعشق القناعة فيه ، بعد الخامس من حزيران ١٩٦٧ •

لذا فأن السياب حاول تخطي هذا التخلف ، عبر حركة اليسار التي تداخلت مع حركة التقدمين في العالم ، فأنتحى على العالم ، وطرح تجربة الشعر الحديث كبديل عن عمود الشعر . لكن الموقف الرفض ظل يتغير لدى السياب المراهق ، ونل يستبدل جلدا بجلد ، فتحول من موقع الى آخر : واخيرا عائق اليوت وازرا باوند وأيدت ستول والثقافة الغربية بمجملها ، فراح يتالع بالانكليزية - عيون الادب الغربي يترجم بعضه متأثرا ، ومطورا في ذات الوقت لادواته التقنية في الشعر ، مكتشفا في الرمز وفي الاسطورة وفي طرائق التأويل والتعبير معطيات جديدة أغنى بها شعرنا العربي الحديث بالكثير من الدلالات والانجازات ،

ومع أن أروع انجازات السياب الشعرية - بأعتقادي - مجموعة «أنشودة المطر» لكن حس الموت والتشاؤم ، في اخريات أيامه لم يمنعه من معانقة الحياة مجددا في غلب قصائد «شناشيل ابنة الجليبي» . التي اراها امتدادا طبيعيا لأنشودة المطر ، في مرحلة صحو المسافرين على قاطرات الموت ، الى الحياة الفضلى •

وحسب تقديري ، فأن أفق السياب التشاؤمي الذي انطوت

عليه قصائد ما يسمى بالفترة الايوية : المرض والمعاناة والوحدة والتمزق الداخلي .. والصبر ! لم يكن هذا الافق جديدا على «كون» السياب ، بل انه أفق العراق منذ فتح السياب يقظته الشعرية، فيه .. فكانت تلكم القصائد انعكاسا لواقع تمزق العلاقات بين القوى الوطنية ، والحالة المرضية التي سادت قوى الثورة بعد عام ١٩٥٨ ، الامر الذي عمق يأس السياب فألقى نفسه عاجزاً امام ضرورة تغيير بنية الواقع ، وهو في مرضه وعزلته ، بعد ان عجزت القوى الوطنية من أن تلتحم وتوحد قواها لأداء مهمات الثورة ، وتحقيق اهدافها الانسانية .. لذا عاد السياب لاسترجاع صور الماضي . ولأستعادة الحلم للريف الذي حن اليه . لشباك وفيقة وللشناشير ، فأضطر أن يرفع صوته من الارض (المادي) الى السماء (الميتافيزيقي) ويشدد المنظر من جديد !

والسياب لم يقف خارج الزمن والاحداث ، مع انه عاش اثلاثة داخلها ، والغربة والمرض ، فقد القى بنفسه في أتون الصراعات ، .. لكنه ظل يوءكد ذاته في كل تناقضات المراهق الثائر فلم يعانق الموت الا ليترك خلفه حياة حافلة بالشعر والتجربة .

والسياب اختار وحاول ان يخلق معادله الحياتي بعكس أرائفون وايلوار اللذان انتقلا من السريالية الى الراقعية حصل مع السياب انتقال من (المادي) الى (الميتافيزيقي) . ومع ان بعضهم قد وجد في الموت المسرة كالير كامو وهمغواي ، لكن السياب وجد في الموت التعب . ومع ان صوته ظل عراقيا وعربيا وانسانيا ، في اغلب

قصائده ، لكن ذات المراهق كانت تحاصره على الدوام ، فلقد جسد في قصائده العريية عمقا انسانيا :

(قافلة الضياع ، يوم الطغاة الاخير ، الى جميلة بوحيرد ، رسائل من مقبره ، في المغرب العربي ، بورسعيد الخ ..) ومع ذلك فالشاعر يعود لصوت الفجعة الذاتية الحادة منذ شبابه بحثا عن البديل ، يمحو آثار ومسببات تلك الطفولة الشقية التي كانت هي البدء في استعادة حلمية لروى ذلك الواقع :

(والقي البرق .. ارقص ظل نافذتي على الغرفة

فذكرني بماض من حياتي كله الم :

طفولتي الشقية ، والصبي ، وشبابي المفجوع يضطرم ..)

(من قصيدة : شناسيل ابنة الجلبي)

وهو هنا ، لم يكن فردياً رغم تأكيده الذات ، ولكن بخصوصية هي في الواقع خصوصية عامة . اذا أن الريف العراقي ، ولا ابالغ ان قلت ريفنا العربي كله ، يزخر بصور المأساة منذ قرون ، لذا فالسياب هنا ، اعطى لتجربته الشقية ذلك البعد الانساني الاشمل ، انه يعبر عن عالمها الشقي ذاك ، بعالم مليء بالمطر والالوان ، «فالسياب يظل يحلم بالهوى والشط والقمر» وهو على فراش المرض في البصرة ولندن والكويت .

وهذا الاحتواء لجزيئات الالم في حياة السياب والمنعكس في شعره ، هو التحام أصيل ، وتواصل تام بين حياة الفرد والملايين ، يمكن تلخيص سفرة السياب بهذه الدورة : (الفردى - الجماعى -

الفردى) وهى شبيهة فى المعطى الاخير بدورة المجتمع عبر قوانينه وتاريخه ولكن بشكل معكوس : (لا طبقي - طبقي - لا طبقي) •

صحيح ان الفارق بين المشاعة البدائية (لا طبقي) وبين الشيوعية المتطورة (لا طبقي) ليس بذات الفارق بين الالم الفردى للسياب - الحياة الاولى - ثم فرديته فى اواخرها - الموت فى الحياة - الا فى الصورة الحضارية التى تشكل الفارق الزمنى والتاريخى بين فردية (الاول) وفردية (الآخر) • لكن واقع انغزال السياب عن ساحة العمل المنظم فى الربع الاخير من حياته الشعرية لا يعنى عزله عن العالم ، اذ ان السياب كان يخاف العزلة «حتى» الموت ، ويحب الناس والعلاقات النقية بشكل مفرط وحساس ، لذا فان واقع الانسان - الفرد - تشكل عند السياب عبر واقع الانسان - المجتمع - •• ونحن نجد فى تطور صورة «جيكور» وحدها نفس هذا النمو مع الظاهرة ، تأريخيا وحضاريا •• فقد بدأ بأنسان جيكور - القرية ، عبر غنائيات جيكور الوادعة على ضفاف شط العرب ، ثم عبر جيكور الزنج والقراطة ، وجيكور - المدينة الرمز ، وجيكور - تموز والقضية الثورية ، ثم جيكور - الحلم والعودة الى الاصول ، واستعادة الماضى عبر حزن المرض •

كتب جبرا ابراهيم جبرا رسالة موءرخة فى ٢٦-١-١٩٦٤ الى بدر شاكر السياب تحدث فيها عن ظاهرة الموت والتقهقر ازاءه فى شعر بدر الاخير ، قائلا :

» ••• ولكن حسك بالحياة (الذى فاض من قصائدك الى

الآلاف من قرائك ، حافزا اياهم على الاستزادة من النبض العنيف
تجاه الموت) يجب ان لا يتقهقر أزاء مرضك ، وان آكن أبدؤ قاسيا
في هذا القول ، لن يستطيع الشاعر ان يتجاهل الموت كموضوع ،
والشاعر الكبير بوجه خاص يتصف بحمل عواطف النقيضين (الحب
والكره) للموت .. غير اني أقلق واحزن عندما اراها - القصائد -
حالكة من القبر ، وهو ما لا اريده لشعرك الرائع»^(٥) .

هذا التشخيص لواقع شعر السياب في الربع الاخير من حياته
الشعرية ، هو في الواقع ادراك للنتيجة الطبيعة التي تصل بالانسان ،
الذي ولد ومعه عالم يتنفس جراح الحرب ، عالم تظمخه جراحات
الجيل - الضحية ، .. وتطور وهو يعيش ويعي مفارقات العالم
حتى حاصره الموت تحت وطأة المرض الشديد ، وحاصرته ظروف
العزلة عن الناس وميادين النشاط والاصدقاء ، وهو في ذروة
توهجه الشعري .

هذا الركام كان اختزاناً لواقع السياب الفتي الذي بدأ «مفجوعاً»
بشبابه ، يحل حلبة الارض ونقاوة مياه الشط ، وعصف الريح ،
وارتجاف المجاذيف على صفحة الاديم ، ورعشات السعف في غابات
النخيل ، وكل سور عرس الطبيعة والحياة في خضم فورات الالم ..
وحانة المأساة ، والنضال ، والتناقضات الحادة في مجتمعنا العراقي .

(٥) ملف « مجلة الاذاعة والتلفزيون » الذي اعده ماجد السامرائي ،
وصدر بمناسبة انعقاد المؤتمر السابع للادباء العرب ومهرجان
الشعر التاسع في بغداد من ١٩ - ٢٧ نيسان ١٩٦٩ .

السياب كان يتوق في مراهقته وفي سفرة الالم المضنية الطويلة الى الامساك بالعالم بين يديه ، يشد نفسه الى خيوط القضية فتفلت منه ، أو يفلت منها ، ثم يعود اليها ، وهكذا .. منطلقاً من وطنه ، لامته ، للانسانية ، فنجدد يسهم عام ١٩٥٦ بالتوقيع على عريضة احتجاج انتصارا لثورة الجزائر ، ويحضر موءتمر الادباء في بلودان ، ويرشح بذات السنة للعمل في اللجنة الوطنية للادباء الثوريين المنبثقة عن جبهة الاتحاد الوطني في العراق .

ويستمر نضاله حتى انبثاق ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ ، اذ ذاك ، تتعمق خلافاته - التي بدأت قبل الثورة - حتى وافاه الاجل في مساء ٢٤ كانون الاول ١٩٦٤ في المستشفى الاميري بالكويت ، بعد ان ترك وراءه تراثاً شعرياً تستقطبه دواوينه المنشورة: «ازهار ذابلة» و «اساطير» و «اشودة المطر» و «المعبد الغريق» و «شناسنيل ابنة الجلبي» و «منزل الاقنان» ثم «اقبال» (٦) .

اذن .. هل كان منشأ الرفض الثوري عند السياب هو السياسة وحدها؟ ام الحب ايضاً بل هل كان الحب ، قبل السياسة ، الافراد قبل الجماعات ؟ هذا السؤال يطرح نفسه بالحاج خاصة لمن يعرف

(٦) اصدرت وزارة الاعلام العراقية ديواناً - جديداً - ضم قصائد غير منشورة للشاعر بعنوان « قيثارة الريح » وذلك بمناسبة احتفالها بالذكرى السادسة لوفاته .. من ثم اصدرت له « اعاصير » باشراف عبد الجبار العاشور . كما صدرت له في بيروت عام ٧٤ مجموعة « البواكير » وهي من شعره القديم ..

السياب جيداً ، فلقد كان لتكوين السياب الجسدي ومواقف معينة،
في حياته ، الاثر العميق في نفسه ، اذ ود لو تحبه امرأة ، امرأة واحدة
كما يريد ، هو الذي احب العالم ، وأحب شاعرة ما ، فلم تحبه،
واحب غيرها وغيرها .. حتى بات يشك في حب زوجته له ، ويعتبره
عطفاً . أو لعله الاشفاق عليه :

« وما من عاذني نكران ماضي الذي كانا
ولكن .. كل من احببت قبلك ما احبوني
ولا عطفوا علي .. عشقت سبعة كن احيانا
تurf شعورهن علي ، تحملني الى الصين »

وفي قصيدة «أحبيني» هذه ، ينتقل الشاعر لتصوير حبيباته ،
فواحدة باعته «بأسفون لأجل المال» و «تلك لانها في العمر اكبر»
و«تلك عافته الى قصر وسيارة» و«تلك وزوجها عبدا مظاهر» و«تلك
شاعره التي كانت له الدنيا وما فيها .. وآخرهن : «

« اه .. زوجتي .. قلدي .. اكان الداء
ليقعني كاني ميت سكران لولاها
وهانا .. كل من احببت قبلك ما احبوني
وانت ؟

لعله الاشفاق !! »

وهذه الظاهره لازمت بدمراً منذ باكورة نتاجه الشعري ، اذ أن
اخفاقه في ان ينال حب واحدة من النساء له ، لا لشعره وحده ،

تجسد حتى في حسده لديوان شعره «اساطير» :
 « يا ليتني اصبحت ديواني
 لامر من صدر الى ثان
 قد بت من حسد اقول له
 يا ليت من تهواك تهواني
 لك الكوءوس ولي ثمالتها
 ولك الخلود وانني فان »

وهكذا نجد ان عقدة السياب في فشله بالحب جاءت من الافراد، وجعلته يضطدم حتى بالفئات السياسية التي انتمى اليها . فقد كان يبحث عن نقاء خاص ومزاج اخص يعامل بهما في العلاقات اليومية . وكانت هذه المسائل اقوى تأثيرا عليه من الضوابط والتكتيكات السياسية ، وهذه العقدة هي اعنق ما اغنى حسه وأرهفه ، وعمقت رواءه ومعاناته ، وجعلته يثابر البحث والتقصي عن التعويض الانساني، والبديل الذي يحقق تطلعاته وطموحه ، وعبر سفره بين الناس والفئات والمعتقدات واسرة المرض والازمان ، عاد من جديد الى بيته ، ففي زوجته وجد الاتى التي تأخذ وتعطي « وهو ازاءها يحس ان له وطناً ، حين يحس ان له بيتاً وحياً » .

وحنين بدر الى وطنه كبير ، حتى حين كان داخل الوطن ! فكيف وهو في لندن والكويت - مثلاً - ؟ لقد كان يحس من خلال حروف عربية تنبض بها رسائل زوجته له ، ان هذه الحروف هي المصباح

الوحيد الذي يضيء له العالم من خلال ليل المرض والعزاء في لندن .
وفي قصيدة : « في انتظار رسالة » نلاحظ تزاخم تلك الصور ،
بعرس من الانعام وهو فيها يث حتى حاجته البيولوجية الى زوجته :
**« وكان جسمك زورق الحب المحمل بالطيوب
والدفع .. »**

فالدفع هو العنصر الذي افتتده السياب ، عبر ترحاله الطويل ،
على قطار الالم والحزن والموت ، ومن هنا كان يسعى لتحقيقه حسيّاً
في الجسد وفي الانثى في تطابق موضوعي بالصور ، الى الوطن
الاعم والاكبر :

**« اواه ، ما احلاك نام النور فيك ونمت فيه
والليل ماء والنباح ..
مثل الحصى ينداح فيه ، وانت اول وارديه »**

حتى يقول :
**« هو الصيف يلثم شط العرب
بغيماته ، ذاب فيها القمر
وتوشك تسبح بيض النجوم لولا برودة ماء النهر
وهف شراع لاضلاعه في الهواء اصطفاق
وغنى مغن وراء النخيل
يفغم : « يا ليل طال السهر
وطال الفراق ! »**

وهذا التكثيف الرائع للتطلع النقي ، ولأنهيار المطر ، ليس من زاوية النفع الفردي الخاص ، بل من زاوية «قلوب العراق» كلها ، يعطي عنصر الايجاب في تطلعات بدر ، حتى وهو على فراش الموت ، بالحياة التي يحلم بأنهار المطر ، وهو هنا يعود الى صفاء « انشودة المطر » فالمطر يظل عند السياب معنىً للتطلع ورمز الاماني والربيع والامل والعطاء والمستقبل الذي يتمنى السياب للعراق ، فالمطر عنده يتخذ دلالة قوية وبعداً أقوى في انفتاحه على المستقبل المنشود الذي يرى السياب في الحياة الفضلى ، والتي تحقق له ولغيره من المبدعين الوصول الى حالة الرشد ..

السياب هنا . تعمق منى «الجوهر والظاهرة» ايضاً ، في دلالات الاشياء المادية وانعكاسها على الوضع النفسي والديني للمجتمع . ولأن السياب ابن الريف فقد غنى المطر وناشده ، وهو على فراش المرض بلندن . فالسياب كلما حاقت به المصائب تطلع الى «المطر» يناشده الانهار . ولا غرابة في ذلك فكل اهل الريف في العراق ، ومنذ عصور قديمة ينظرون للمطر نظره التقديس ، فهم يعدون له العدة ويخططون - على ضوء نزوله - مستقبلهم ، وبعضهم راح يكرس له الطقوس والاحتفالات الدينية والاعياد الخاصة ، فالمطر هو الخلاص ، وعند السياب يشكل نفس المعنى . لذا يخرج الصوت حاراً :

« كان جميع قلوب العراق
تسادي تريد انهيار المطر »

اذن .. لقد احب السياب وطنه وتمنى له الخير العميق دوماً ،
 واحب السياب نفسه وتمنى لو يُحب دوماً وكم ترجع صدى حبه من
 خلال قصائده . وهو يجمع - على سبيل المثال - في ديوانه «المعبد
 الغريق» - وحده - اغلب الصور عن حبه لمدينته البصرة . وكأنه
 يطالب الآخرين ان يمنحوها محض حبهيم : وعبرها ينحونــه
 الحب ذاته . فقد كان في تلكم الفترة (١٩٦٣ - حين صدر الديوان)
 وبعدها ، في البصرة «غريباً» ايضاً . بعيداً عن الوظيفة بسبب المرض
 تارد . وبسبب السياسة تارة اخرى . وحين عمل في مصلحة الموانئ
 العراقية ، ظل تنقله محدودا بين البيت والدائرة من ناحية اخرى ،
 والسياب يوءد ذلك بنفسه في رسالة بعثها من (المعقل) منطقة
 الموانئ في ٢٤-١٠-٦٣ الى «أمال ونعوس» جاء فيها :

**« اكثر ما يضايقتني في مرضي انه صيرني رهين محبس البيت
 لا اغادره الا بعد عودتي اليه من الدائرة القريبة كل القرب من دائري
 والمجهزة بسيارات تنقل موظفيها . واذا كان الامر كذلك فمن اين تأتي
 التجارب لكتابة قصائد جديدة ؟ »**

والحق ان السياب حتى قبل هذه الفترة كان يعاني من الناس
 والعزلة وفي (مضعم حداد) في البصرة . كان جالسا مرة يحتسي الشاي
 وعلى طاولته بضعة كتب انجليزية لأليوت وغيره . وقصاصات ورق
 ظهرت حواشيها من داخل هذه الكتب ، سئل السياب : كيف
 حال الشعر ؟

اجاب : كما ترى .. اني متقطع الانفاس أحس بالاختناق وبالضيق ولم تتوافر لي الفرصة لاتمام قصائدي .
 وقلب القصاصات : كانت بدايات « المعبد الغريق » وقصائد اخرى قال عنها :

— بدأت ببعضها منذ اشهر ولم انته منها ، مشكلتي انني أبدأ بالقصيدة ولا انتهي منها . كان السياب في تلكم الايام وتلكم المرحلة أحوج ما يكون الى صديق يلزمه . دخلت مرة مقر جريدة «نداء الاهالي» — مقر الحزب الوطني الديمقراطي في البصرة — انذاك . فكان السياب يتحدث بألم وحدة ضد فئة سياسية معينة وبعد نقاش طويل هدأت ثأثرته اذ كان يحل ألاماً متراكماً وعنيفاً من بعض السلطات . وتحضرني العديد من المواقف التي اثرت فيه ، ليس هنا مجال ذكرها .. حتى وصلت الحال بالسياب الى كتابة مذكراته الشخصية !! .

وأرهقت الايام صحة السياب ، وارهقته الظروف ، كذلك الناس ، فداهمه المرض ، دون رحمة . وكان قد سافر الى لبنان ترافقه عقيلته للمعالجة فأنفق المنحة التي استحصلها له لفيف من ادباء بيروت ، كما انفق المنحة التي اعطته اياها الحكومة العراقية ورئيس وزرائها آنذاك ، بعدها سافر الى روما ليسئل مجلة شعر عام ١٩٦١ في موءتمر الادب العربي هناك . ومن ثم ليتم علاجه في لندن ..
 واستمرت به الحال ، هكذا حتى عام ٦٢ و ٦٣ حيث عاد ليرقد في مستشفى الموانئ ويفادر بعدها الى المستشفى الاميري في

الكويت .. وفي بهجة الاحتفالات بعيد الميلاد المجيد ، هز المحافل
الادبية نبأ وفاة السياب ، الذي كان قد تنبأ نهايته فسجل في
ديوانه «المعبد الغريق» «الوصية» وهي حس انسان يعاني من مرض
جسده وجسد مجتمعه، ومع انه كتبها لزوجته ولطفله الصارخ في رقاده
«ابي» ، لكنه كتبها في الواقع تجسيدا لسفرة الحياة في الموت.
احس نهايتها :

« لو ان عوليس وقد عاد الى دياره

صاحت به الالهة الحاقدة المنمره

ان ينشر الشراع ، ان يضل في بحاره

دون يقين ان يعود في غد لداره

ما خضه النذير والهواجس »

السياب هنا يتعمق في الرمز ليعبر من خلاله عن نفسه تاريخياً
فيسئل نفسه «عوليس» وهو يعود لداره متحدياً رغبة «الآلهة» التي
تريد له الاستيطان في الخارج ، ومن خلال هذه المعادلة الشعرية
التي يطرحها السياب ، نجده يضع في اذهاننا بديلاً عن الصراع بينه
وبين قوى المرض ، وعوامل الوجود والوضع القائم ، والعودة الى
الاهل والاصدقاء والدار ، اي العودة لقضيته السياسية ووطنه
وشعبه وأمتة .. ولكنه حتى في الوصية «يخاف من ضبابه صفراء»
هي رؤى الموت التي تجسدت له بوضوح يوماً بعد يوم ، هذه
الرؤى هي الخوف من ظلام المستقبل ، والشاعر انسان أحب الحياة
وغناها ، لذا نجده يطرح كل جذور خوفه وقلقه :

« واخاف ان ازلق في غيبوبة التخدير

الى بحار ما لها من مرسى

وما استطاع سندباد حين امسى

فيه ان يعود

للعود والشراب والزهور »

وحين يقف نداؤه لزوجته لتكون لأبنه أمّاً وإباً يقطع

صوته الحار :

و « ارحمي نحبيـه

وعلميه ان يذبل القلب لليتيم والفقير

وعلميه .. »

وهنا يداهم الموت السياب ، حتى وهو يتلو « الوصية » فيصور

لحظاته الاخيرة .

« .. ظلمة الناس

أهدابها تمس من عيوني الفريـة

في الباء الغريب في سريري

فترفع اللهب عن ضميري

لا تحزني ان مت اي باس

ان يحطم الناس ويبقى لحنه حتى غدى ؟

لا تبـسـدي

لا تبـسـدي

لا .. »

ويصمت السياب ..

لكن صوته الحار سيظل قويا وموئثرا في الاجيال وفي الزمن

الآتي ، وان تحطم الناي ، لكن اللحن سيظل يترجع في الغد وعبر

كل النفوس .

ب - اللون في تشكيل قصائد السياب

- ١ -

في الادب ، كما في الفن ، يحتاج المبدع ، لكي يعطي أثره الفني قيمة جمالية خلقة وموثرية ، الى حواس مثقفة ، فالحواس المثقفة تتفاعل ضمن عملية خلق وبناء العمل الفني تفاعلاً تاماً مع المكتسبات التقنية ، وكشوفات الفن الحديث ، ونشاطية الفنان وممارساته الاجتماعية ، لذا فإن «العنصر الدائم في البشرية - يقول هربرت ريد - الذي يتجاوب مع عنصر الشكل في الفن هو حساسية الانسان الاجمالية ، انها الحساسية الثابتة .. أما الشيء المتغير

فهو الفهم الذي يقيمه الانسان عن طريق تجريده لانطباعاته الحسية ،
ولحياته العقلية .. واتنا لندين لهذين العاملين بالعنصر المتغير في
الفن ، وهو ما يمكن ان نسيه التعبير .. »

ولقد اجمع النقاد على ان ابرز ملامح التجديد لدى الشاعر بدر
شاكر السياب هو اعتماده «التعبير بالصور» في البنية الجمالية لمعمار
قصائده وتشكيلها العام .. وهذا (التعبير) يستوي عند السياب
ويستقر في خاصيتين اساسيتين :

الخاصية الاولى : التلوين في التشكيل الحسي الذي يتجسد في
الصور المرئية وعبر طرح مباشر للقيم اللونية بمسمياتها:
حمراء او صفراء .. الخ .

الخاصية الثانية : التلوين في التشكيل المركب والذي يتجسد في
اللون العام الذي يعطيه كامل التركيب العضوي
لبنية المقطع الشعري . وهذا يتضح باللون المشع
من مجمل تركيب الصورة ، لا من التسمية المباشرة
وهذا العطاء اللوني في قصائد السياب ينسحب
على مساحة اجتماعية وسياسية بل الارضية الغنائية
التي تتجلى في وجدانيات وتموزيات وجيكوريات
الشاعر .. وفي القصائد الملحمية تنعكس القيبة
اللونية والتشكيلية عند السياب ضمن نسيج شعري
متكامل ومنفرد ويكاد يصل السياب في «شناشيل
ابنة الجلبي» وقبلها «انشودة المطر خاصة الدرجة

الانطباعية الحادة اللون في (التعبير) ، وهو يذكرني

هنا بمقطع من رسالة لفان كوخ يقول فيها :

«عندما أصور الشمس أريد ان اشعر بها وهي تدور في فلكها،
تخرج النور والحرارة في موجات قوية هائلة ، وعندما اصور حقل
القمح اريد ان يشعر الناس ان الجوهر داخل السنبله يندفع في نهاية
نضجها وتفجيرها وتدفقها .. وعندما اصور التفاحة اريد ان يشعر
الناس ان عصير هذه التفاحة يندفع خارج قشرتها وان البذور في
جوفها تسمى وتكد لاجل اخصابها .»

لذا فشاعرية السياب تتفجر في اللحظة الاتقادية تفجراً حاراً
محبوماً ، وكأن حسي مستعرة تشتعل داخل الشاعر وهو يكتب
قصائده .. بالضبط كحالة (فان كوخ) التي يسمونها (الجنون) ،
لكن: — بأعتقادي — (حسي العبقرية) ان صح التعبير ، والتي تعطي
الصدق والاحالة والحرارة في التعبير عن الحقيقة المرئية . أو
المسوعة ، الكامنة في اللوحة ، انها نفس حسي العبقرية التي
دفعت السياب لاعطاء النوانه النابضة بالثورة لحد الاختناق .

— ٢ —

ان السياب الذي ولد وسط غيمة الالوان بل داخل «خطيئتها»
تطلع الى السماء وهو يدعونا ان نتث قوس قزح من الافراح ، تلون
اعدائ الكائنات . وتفصل عن وجه الوطن كل غصونه ، وتتسع لتبذل
الصحراء بالعشب والبريق ، ان المنى الخضر كانت تعرس في خيال
ودهن السياب . لذا لم يكن عجباً ، ولا موضع اندهاش ان يصطاد

الشاعر احلى صورته الملونة بتلقائية وبمقدرة وتمكن فريدين ، فهو ابن البصرة ، الخصب والانهار وغابات النخيل ، والاشرعة والنوارس وعثوق الرطب ، كل الالوان الحارة التي تمتد من عمق غابات النخيل الى الصحراء ، ثم الى البحر والملح ، والترحال ، عالم الثغر بكل ما فيه من ابتسامات وخجل وريفة وبساطة ، وبكل ما فيه من حركة دؤوب : سفائن ، سكك ونقط .. غمرت ذهن السياب بالالوان بحرارتها الصيفية العارية ، وبدفئها وتوهجها ، وبحزنها الشتائي العميق ايضاً . !

هذه المساحة اللونية : تحرك عليها السياب ، الى جانب مساحة اللون السياسي التي تأتي هي الاخرى لتتسع ، تصطدم ، تتكسر على ضفاف الشاعر . كسوجة من موجات الشط الذي أحبه وغناه . (ثم تعود الموجه) حين يربض المريض بلونه الداكن العنيد و(يتلصته الصفراء) ليحاصر الشاعر ويقضي عليه .. وبذلك يظل اللون شاهداً خطيراً على طبيعة الانسان ، ومزاجه ، سلوكه ، تأثيرات الواقع الحياتي والعصري عليه كشاعر ، وبالدلالة اللونية يمكن معرفة السياب غاضباً أو فرحاً : حزيناً متشائماً ، أو متألماً حد الثورة .

عاش السياب ومات وهو يحمل في اعماقه الطفل — بكل تلقائيته وانفعالاته وبراءته ، لذا فقد كان اللون ذا تأثير كبير على وضعه النفسي ومن خلال اللون في قصائد السياب يسكن للباحث ان يتعرف على خارطة الوضع النفسي لهذا الشاعر في ازمنته المتداخلة والمتصالبة أقول ازمنته لأن اللون السياسي الذي تغير عند السياب حملة زمنياً

معينا ، والقاه على كاهله ليرتدي لونا آخر وهكذا ..
وهكذا ، نعم ، كان السياب ابناً لتقلبات العراق السياسية
واضطراباته المعتقد ، والتي أكتوى بنارها كل المثقفين الملتزمين على
اختلاف مناهجهم الفكرية ومواقفهم السياسية وأبعادهم الالتزامية .
وفي علم الحياة يكون اللون ذا دلالة أيضا ، بيولوجيا .
وفيسولوجيا ، ويقوم الصراع في العالم بين الملونين - كقوى
مضطهدة (بالفتح) وبين الامبرياليين - كقوى مضطهدة - (بالكسر) -
الامر الذي ينسحب ليس من قارة لقارة ، حسب ، بل وعلى كل فرد
سياسيا واجتماعيا وجنسيا .

والسياب احب (اسيا) الشناشيل لانها سمراء . وقد يكون احب
(لبية) وغيرها من النساء ، لصفة لونية معينة ، فالسياب جنسي ،
وسياسته اللونية اعتمدت هذا الجانب من العلاقة الحسية بالاشياء ..
اذن فبحث اللون يتشعب في تشكيل قصائد السياب ، وفي
لوحة حياته الليفة الصاخبة الشقية !

— ٣ —

السياب عبر ثقافته الواسعة ، شعرياً ، عبر رؤاه المكتسبة
من التراث والطبيعة والحياة والمجتمع ، كان يجيد التعبير بالصورة
الملونة اجادته العروض واللغة .

انه يقول للأشياء بأنها مشرقة ، ذهبية او فضية ، دون ان يأتي
على ذكر الذهب والفضة ، انه يطرح معادله الشعوري ازاء الحياة
النافضة فيها ، ازاء الكون والظواهرات والعلائق الاتاجية ومن خلال

الصورة الشعرية البراقة ..

في «شناشيل ابنة الجلبي» - مثلاً - صور لونية وشعورية زاخرة بالموسيقى ، ومن صوره الشعورية التي تتجلى عبر الشكل المركب واللون المشع من مجمل البناء العضوي للمقطع . او للقصيدة قوله :

« واذكر من شتاء القرية (النضاح) فيه النور (٧) »

من خلل السحاب كأنه النجم .. »

يلور - هنا - اشراق شتاء القرية ، مع اشراق الذاكرة بموسيقى الحياة وموسيقى الشعر و يمنحنا شفافية غنائية وتفاؤلاً عالياً ، ضمن الصورة ، .. انه لم يقل لنا - مباشرة - ان شتاء القرية ذو لون ابيض او ذهبي، بل اعطانا شكل الاشراق (النضاح فيه النور) عبر التركيب العضوي لمجمل تفاصيل وجزئيات الصورة الشعرية .. أما ديناميكية اللون فقد حققت ايقاعاً خاصاً كذلك :

« تسرب من ثقب المعزف - ارتعشت له (الظلم) »

وقد غنى صباحاً قبل فيم أعد ؟ طفلاً كنت ابتسم

(اليلي) أو (نهاري) انقلبت اغصانه النشوى عيون الحور)»

اما الصورة الحسية التي يمنحنا فيها دلالة اللون بالتسسية المباشرة ، فهي تتجلى في اشعال ومض البرق لذرى السعف فيحليها (زرقاء) او (خضراء) ، ثم حين يضحك النهر تكلمه الفقاع وقد عاد (أخضر) أو (أسمر) :

« وأرعدت السماء فرن قاع النهر وارتعشت ذرى السعف

(٧) الاقواس من وضعي تأكيداً على الطبيعة اللونية التي تعطيها الكلمة شكلاً ومضموناً (المؤلف) .

واشعاهن ومضى البرق (ازدق) ثم (اخضر) ثم تنطفيء ..
وفتحت السماء لفيثها المزارر بابا بعد باب عاد منه
النهر

(يضحك) وهو ممتليء

تكلمه الفقائع ، عاد(اخضر) عاد (اسمر) غص بالانغام واللهف))
هذا التداخل اللوني الممتزج مع موسيقى الصورة ، وعطاءاتها ،
يشع دوما في كل قصائد السياب ، و احيانا يعطينا السياب تشكيلات
لونية ذات نسيج خاص ومتقن ، تتضمن الخاصيتين :

((و (أبرقت) السماء .. فلاح حيث تعرج النهر

وطاف معلقا من دون أس يلثم الماء

شناشيل ابنة الجليبي (نور) حوله (الزهر)

(عقود ندى من اللباب تسطع منه « بيضاء » ..)

واسية الجميلة (كحل) الاحداق منها (الوجد) و

((السهر))

فبريق السماء هنا . منحنا دلالة لونية والزهر الذي (نور) حول
الشناشيل منحنا دلالة لونية أيضا ، ثم يفض السياب هاتين الدالتين
بعقود الندى من اللباب ، ويطور اللون حد سطوع العقود (بيضاء)،
حيث تكون الدلالة اللونية بالتسمية ، مباشرة في الآخر ، ثم يستكمل
تلوين الصورة بنون شعوري متدفق من الداخل ليمتزج باللون الحي
البصري في الخارج ، ويشكلان وحدة لونية متكاملة في احداق
آسية الجميلة التي (كحلها) الوجد والسهر ، اذ ان
الوجد والسهر ، هنا ، منحا أحداق آسية الجميلة
لون الحزن الكحلي ! ثم لا يكتفي السياب بهذا

القدر من تشكيل قصيدته، بل يفرقنا بأيقاع ضمن تناول فولوكلوري، تتصاعد فيه غنائية القصيدة اللفظية، مع غنائية محتواها، داخلها، ثم تمتزج مع ايقاع المطر وغناء الاطفال لتنتهي الى التعبير اللوني والمادي المكثف، حيث يبلغ المقطع ذروة التناغم والايقاع والانجام اللوني والشعوري والغنائي ..

يا مطراً يا (حلي)

عبر بنات الجلي

يا مطراً يا (شاشا)

عبر بنات الباشا

يا مطراً من (ذهب)

والدلالة المزدوجة : اللونية والمادية ، في الكلمة (ذهب) غنية بالموحيات ، فالى جانب لون الذهب الذي تشع به قطرات المطر عبر هطولها داخل خيوط الشمس ، يعطينا السياب لهذا المطر معناه الآخر: كمعطي ثر ، يمنح الناس الثراء والاكتفاء ، الخير .. فالمطر هنا من (ذهب) وهو أثرى من المطر الاعتيادي ! فهو يحمل للارض الكثير من العطاء لمواسمهم ، ومن بعد ، لكل حضارية وجودهم .

وهذه القدرة الخارقة لدى السياب تمتع بها من قبل (ابو تمام) والشعراء الانطباعيون، كما تمتع بها فنيا الرسام فان كوخ -مثلاً:-
« و طوفت المعابر من جذوع النخل في الامطار
كفرقى من سفينة سندباد (قصة خضراء) .

والقصة الخضراء ، هنا الى جانب دلالتها اللونية المباشرة تحمل دلالتها المعنوية، والشعورية المشرقة.. اذ كيف تكون القصة الخضراء، لا بد انها طرية في ذاكرة الاطفال ، حين تقف في ذروة التشويق،

يستمر الراوي ، بعد يوم او ليلة ، في تكملتها .. كما فعل (حمد الناطور) اذ :

ارجأها وخلصها

الى (القد) أحمد الناطور وهو يدير في الغرفة
كوءوس الشاي يامس بمذقيته ويسعل ثم يعبر طرفه الشرفه
ويخترق الظلام))

وهكذا نجد ان في قصيدة (شناشيل ابنة الجلي) وحدها كل هذا العطاء اللوني الثر . فكيف اذا أتينا على شعر السياب كله ؟
انها لوحة ذات أزمنة ثرية العطاء . ثرية الالوان .. تحمل الى جانب رومانيتها . واقعية ثورية متصاعدة مع مد الجماهير العريية .
الواسعة ، حتى اللون كان يناضل عند السياب . على جبهات مختلفة .
نفسية وأجتماعية وسياسية وحضارية .. والادلة كثيرة لمن يريد
مراجعة كل ما أنتجه السياب بتأنٍ وتأمل ..

— ٤ —

الى جانب الاشراق اللوني الاخاذ ، ذي الطبيعة المتفائلة في
تشكيل قصائد السياب ثمة ظلام الالوان وعمتها التي تكتسب عمقا
خاصا في مرض وعزلة واغتراب الشاعر ، فنحن نراه في لندن
مساء ٢٧-٢-٦٣ يكتب (في الليل) قائلا :

الغرفة موصدة الباب

والصمت عميق

وستائر شبكي مرخاة

رب طريق

يتنصت لي ، يترصد بي خلف الشباك ، واثوابي

كمفزع بستان (سود) ..

ونحن نعلم ان ملابس المرضى (بيضاء) في الغالب . فكلّم
اعطانا السياب التضاد اللوني في (الاسود) كتياب مفزع البستان أو
«ناطور الخضرة» كما يسمى في جنوب العراق .
انه الموت الذي يقترب من الشاعر . انه حالة «البلد الذي حب»
وحالة الاغتراب الحاد عنده ، اذ ان اثوابه السود :

اعطاها الباب الموصود

نفسا ، ذر بها حسا فتكاد تفيق

من ذاك انوث ، ونهمس بي ، والصمت عميق :

(لم يبق صديق

ليزورك في الليل الكابي

والغرفة موصدة الباب)

كانت الحالة المرضية تدفع السياب للبحث عن الامل . فسي
رسالة من زوجته ، في زيارة صديق ، في الشفاء ، في المطر .. في أي
شيء يشرق في الحياة ويضيء له جانبا من تلك الظلمة الحالكة . لذا
نرى الصراع حادا وقائما بين الالوان والاحاسيس والصور المشرقة
وبين تقيضها اللون الداكن : نفسيا وحسيا وبصريا . لذا فالشاعر
يلجأ للذكرى ، ليفتح من خلالها ، ومن خلال استرجاعها نافذة أمل
اخضر او ان يجد فيها السلوى والعزاء ..

وفي قصيدته (في انتظار رسالة) التي كتبها بلندن في

١٩٦٣-٣-٩ نراه يستذكر ويستعيد كل غنائية البصرة :

(هو الصيف يلثم شط العرب

بفيما نه ذاب فيها القمر

وتوشك تسبح (بيض) النجوم لولا برودة ماء النهر ..)

فهذه الغنائية المتشكلة لونياً ، يمنحنا السياب لون الغيم الذي ذاب فيه القمر ، دون ان يقول لنا ان هذا اللون كان فضياً .. ثم يركز على بياض النجوم ابان وشوكها على السباحة في الشط « لولا برودة ماء النهر » .

اذن فالظلام والنور يكتسبان ألوان عدة في شعر السياب الى جانب مدلولات الموت والحياة والفناء والقداء ، .. الخ .. فهو لا يتوانى من تسمية ظلمة الموت والمرضى بالظلمة (الصفراء) كما في قصيدة (الباب تفرعه الرياح) وهذه (الظلمة الصفراء) كأنها (غسق البحار) ! - من وجهة نظره - وعبر ذكرى امه المتوفاة ، أي في حالة تذكر الشاعر ، مأساته بالنسبة اليه :

اماه .. ليتك لم تغيبني خلف سور من حجار

لا باب فيه لكي ادق ولا نوافذ في الجدار !

كيف انطلقت على طريق لا يعود السائرون

من (ظلمة صفراء) فيه كأنها غسق البحار ؟ »

وفي باريس لا يختلف التشكيل اللوني لليل السياب الا في الجزئيات المنظورة ، أما في الجزئيات المتمثلة والمستمدة من الذكرى موحياتها وأبعادها ، فتظل هذه الالوان ، كما هي عميقة حارة وذات عريٍ خاص :

« وتركت لي (شققا) من الزهرات جمعها انا»

كالانجم (الزرقاء) و (الحمراء) في افق به حلم الصغير

ارجعن لي عمر الطفولة : يا محارا في غدير

تتقارع الاقداح فيه ، ترن اجراس كثار

خوخ واعناب ورمال - وتمتليء الجرار

عند الغروب ، هو الخريف ونحن نسمر حول نار . »

هذه الصورة الملونة المستزجة بتشكيل خاص من الذكرى والحاضر ، من المباشرة والتداخل اللوني ، كلها تتشكل في أكثر من لوحة من لوحات السياب ذات الغنائية العالية :

موسيقى القصيدة : ذات لون خاص
الصور : ذات لون وموجيات عدة
المضمون : لدلالاته الحية الملونة

لكن هذه الثلاثية تختفي في شعر السياب ، ويفتني بها الشعر العربي برمته ، أن أندماج ألوان وصور الماضي بالحاضر، بالمستقبل، لدى السياب ، محاولة في خلق التوازن النفسي والانجمام بينه وبين العالم الذي يحيط به متخطيا بذلك فقر الألوان المحدودة وعتمتها التي يطرحها عالم المرض حياً ونفسياً •

لذا فهو أزاء هذا الاشراق والسطوع في استذكار الماضي يبحث عن البديل ، وهو يرسم بفرشاة مغموسة بعرض الألوان الثائرة والفرحة والحزينة في ذات الوقت •

— ٥ —

أما اللون السياسي ، لون الواقع الحار ، فقد تجسد لدى السياب في قصائده الطويلة : «بور سعيد» و «حفار القبور» و «الموسم العمياء» وغيرها •• وقد برهن على أنه رسام واقعي من طراز فريد وهو هنا لا يرسم بألوان الذكرى الرومانسية ، بل بألوان الوجود المشتعلة كالحرائق •• أنه يحلم ، عبر الثورة ، حلمه الكبير في تغيير الأرض والعلاقات والانسان •• فهو في قصيدته

«في المغرب العربي» وفي «الى جميلة بوحيرد» و «رسالة من مقبرة» و «قافلة الضياع» و «يوم الطغاة الاخير» ، كذلك في مجمل قصائده الوطنية والقومية التي سجل فيها موقفا من الاحداث السياسية والثورية ، التي عصفت بأنظمة حكم ، وغيرت بني اجتماعية ، ولونت واقعنا العربي . بأفق وأمل الانتصار الحتمي نراه حادا ، حدة الاحداث ، وحدة الوانها الصارخة والمؤثرة :

« حديد .. حديد
واقدامها العارية
وخفق (الفوانيس) في النجم
واعماقه الرطبة (الداجية)
كظل الردى - فاغرات الفم
كبئر من (الظلمة) الطامية .. »

هذا المقطع من «الاسلحة والاطفال» حاد الالوان بعتة قوية رغم أن السياب شكل هنا الوانه عبر معناها، لا عبر تسميتها المباشرة، فقد منحنا جوهر لون الاشياء والظواهر وحركتها .

أما في قصيدته «الى جميلة بوحيرد» فهو يرسم لنا مسيحاً من نمط عربي جديد ، كما يرسم «الجريكو» و «دافنشي» و «انجلو» و «روفايل» اشياءهم المقدسة ، ولكن بثورية سياسية خاصة .. أنه يطعم الوانه بموزاييك الثورة ، وقوس قزحها الكبير ، وكأن حبلة هي مسيح الثورة العربية :

« مشبوحة الاطراف فوق الصليب
مشبوحة العينين عبر الظلام
يأتيك من وهران - يا للرحام !

حشد مشع بأشتعال المغيب
يأتيك كل الناس ، كل الأنام ،
يرجون ، مما تبذلين ، الطعام
والامن والنعماء والعافية
وانت مثل الدوحة العارية .. »

والسياب في الوانه التشكيلية التي يضعها في تركيب لوحاته
التصويرية يعتمد اللون الاحمر ومشتقاته كنقيضين للون السواد
والعتمة . انه يضع الثورة في مقابل وكبديل عن ظلام العالم كله ،
لذا تكتسب الوانه الحمراء ومشتقاتها ، دلالة الحريق الكبير الذي
يؤدي به الشاعر لازالة كل مساوئ العالم والانظمة والتقاليد ،
وتطهير الارض والانسان من ادرانها :

واذ يستفيء المدى بالحريق
فينتك سجن ويجلى طريق
ويذكي باطيافه الدافئة
محيالك بالهفة الهائنة ؟
تقولين : « عند ابتداء الطريق
ونحن الذين اعتصرنا الحياة :
من الصخر تلمى عليه الجباه
ويمتص ري الشفاء ،
من الموت في موحشات السجون ،
من البؤس ، من خاويات البطون
لاجيالها الاتية

اذن ماذا يحقق السياب ، بعد هذا الزخم اللوني الثائر والمتضاد؟
انه يتطلع بعيون مثقفة لأفق الانتصار المحتم ، رغم دكنة الظلام
والدخان :-

**« لنا الكوكب الطالع
وصبح الغد الساطع
واصله الزاهية ! .. »**

لذا «فيوم الطغاة الاخير» آت ، عبر اغنية التأثر العربي من
تونس لرفيقته ، وعبر كل حرائق وثور العالم ، والدماء تنز من الجباه
لتنير العتمة ، حتى في طيف المقابر ، لكنه يتألم كشاعر وكإنسان ،
ويصل به الالام حد التشاؤم وحد تصويره النور «دجى دون نور»
كما في «رسالة من مقبرة» :

**« النور من طين هنا او زجاج
قفل على باب سور
الثور في قبري دجى دون نور »**

لذا فأن دلالة اللون في تشكيل قصائد السياب تحمل معها
ليس الحلم فقط ، ولا الحزن ، ظلام الواقع ، حسب بل ورؤى الثورة
والتغيير، رؤى الانسان الجديد الذي يريد ويرغب ويطمح ويعمل،
ويحب ويناضل ويموت .. لكن الحضارة المزيفة ، تحاول ان توقعه
في اسر المستشفيات ، وبالمقابل فهو يظل يحمل رؤى الرجل الذي
أحب جيکور وأمه وجدته وشعبه وأمته والانسانية ، وغناها فترة من
الزمن ، كما أحب الوطن والقضية والائتماء وغناهم فترة من الزمن .

— ٦ —

ويهطل المطر .. عبر الوان السياب الثرية ، فيحمل الشاعر
فرشاته المنغمسة بالضياء والالام وزعفران المرض ، وينادي العالم،

كما أحب المطر وغناه :

« مطر .. مطر .. مطر ..
في كل قطرة من المطر
(حمراء) او (صفراء) من اجنة الزهر
وكل دمة من الجياح والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي انتقام في انتظار بلسم جديد
او حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الفد الفتى واهب الحياة
ويهطل المطر .. »

ويظل السياب يتطلع الى الالوان المثقنة بالثورة والامل والالم
والتضحيات ، لا على اساس ان هذه الالوان هي تطريز خاص ووضع
ترفيهي يوءطر به قصائده ، بل لأنها تنبع من اعماق العمل الفني ،
وتشكل جزءاً عضومياً أصيلاً من مادة بناء القصيدة .

ان اللون عند السياب لا يشل ديكورا يمكن تبديله او
الاستغناء عنه . ان اللون يدخل عند السياب ضمن معمار القصيدة
ليشكل في نسيج خاص تتكامل وحدته ، وتتناغم في أداء فريد يميز
شخصية السياب الفنية ، وقيمه الجمالية المبدعة .

السياب الذي أحب جيكور «خضر» من الاصيل .. ذرى
النخل فيها شمس حزينه» وأحب العودة لها ، ظل يوعرقه المرض ،
حد الاختناق ، والانفصال عن السياسة والقوى التنديدية وهو النارس
الخالص الذي يريد ان يسفي على «جواد الحلم الاشهب» وعبر التلال .

هذا الشاعر لو لم يكن شاعراً رساماً ومغنياً ، من طراز فريد ،
لأصبح كذلك حتماً . - لذا سيظل الشعر العربي الحديث يشع ألوان
السياب ويطرز بها ظلاله ، ويتعامل مع دلالاتها وموحياتها تعاملًا
فعالاً من جيل إلى جيل . . وسوف لن تنطفئ ألوان الشاعر السياب
التي تشكلت ليس في قصائده ، حسب ، بل وعبرها في القصيدة
العربية المعاصرة ، ولأجيال قادمة أيضاً .

اشارات

لقد اسقط على السياب العديد من الاحكام بعضها اصاب الواقع الشعري والحياتي لبدر ، وبعضها كان مجرد اسقاط ذاتي من قبل الكاتب على الشاعر .

لقد تحدث العديد من معارف السياب - ونشير هنا الى العدد الخاص من مجلة «الكلمة» المكرس للسياب - العدد الاول (كانون الثاني ١٩٦٨) السنة الثانية - فقد اجاب اربعة اساتذة هم : نجيب المانع وشاذل طاقة وخالد الشواف ومحمود العبطة ، فاعتبر المانع

السياب (من الشعراء الغريزيين) وتحدث طاقة عن تجديد السياب الذي بناه (على اسس راسخة من فهم التراث) وتحدث الشواف عن (بدايات بدر الشعرية) واعتبرها (غنائية ، خطابية ، موزونة ، مقفاة) ما محمود العبطة فقد تحدث عن تقصير الشعب والحكومة - انذاك - ازاء السياب حيا وميتا .

واذا اعتبرنا هذه الاجابات موضوعا واحدا مقسما على اربعة عناوين فرعية ، فسنخرج بنتيجة هي كون - الاجابات - الموضوع لم تتضمن سوى انطباعات قصيرة تبتعد في جلها عن روح البحث ، فالمانع افرغ شعر السياب من محتواه الثوري حين اهتم بالشكل والتقنية ، وهذا المنهج لا ينطوي - في تقديرنا - على عفوية في ابعاد الشؤء الثوري عن منطقة شعر السياب في ظرف وزمان معينين ، خاصة في زمن الالتساء للحركة الوطنية في العراق .

لقد ركز نجيب المانع على (الكشف عن عبقرية اللغة على نحو خلاق) ، عند السياب ، وتصعيدها لبلوغ ذروة التكامل النسبي والوصول بها (درجة) من الوعي الانساني ، وليس (اعلى درجات الوعي الانساني) - كما قال المانع - لذا فان جدة السياب الشكلية كانت تخفي بحق «ولاء رائعا للتراث العربي» ، ولكن هذا الولاء لم يتحقق بصورة واضحة عبر مساره الشعري كمواضيع مستلة من واقعنا التراثي وممناغة بشكل حديث وبمضمون معاصر .

اما اجابة الاستاذ شاذل طاقة فقد غلب عليها التعميم والافتقار الى الدقة العلمية في دراسة وتشخيص العوامل التاريخية التي خلقت

تجربة الشعر العربي في الأربعينات وبعدها كانت الناتج الحتمي للانفتاح الانساني الكبير الذي حدث بعد الحرب العالمية الثانية . . (فمن الجائز) - يقول الاستاذ طاقة - (ان تمهد نكسة ١٩٦٧ وما سبقها ويواكبها من احداث عالمية لمرحلة جديدة من الشعر العربي الحديث اكثر جدية واعق خطوطا واعنف غضبا وثورة على مخلفات المراحل السابقة) ولكن ليس (من الطبيعي) قطعاً ان (تكون اكثر «التزاماً» بسعناه - اي الشعر العربي الحديث - العربي . القومي . الوجودي ، الشامل) - كما اكد الاستاذ طاقة .

اولاً - لان مرحلة الأربعينات حين دفعت الادب لمرفأ اخضر تتقدمسي بتأثير نتائج الحرب العالمية الثانية والنهوض التحرري في العالم والنضال الشعبي الواسع في المنطقة . وفي العراق خاصة . والمواجهة المباشرة ضد الاستعمار والحكومات الملكية العميلة . اقول اذا كانت تلك المرحلة قد اولدت ادباً نضالياً ، فان مرحلة الستينات تدفع هذا الادب ليحدد معالم مسيرة اوضح . وبسعى آخر تدفعه لتحديد موقفه من الاشتراكية باعتبارها السسة الاساسية لعصرنا ، الضرورة الحتمية لمسارنا التاريخي . . من ثم فهي الحل الاوحد للخلاص ، من واقع التخلف والسلب والفساد . من اجل استرجاع ارضنا العربية المحتلة وتحرير فلسطين . عن طريق التساوق التام في السبل بين المقايضة من جهة وبين ربحين المنظمات الجماهيرية . ومن جهة اخرى بينها وبين انظمة الحكم التي يجب ان تتغير بايجاد البديل الثوري والخلول معمل

الانظمة الرجعية المتخلفة •

وثانياً - ان الاديب العربي اكتسب بَعْدَ انسانيا منذ الاربعينيات وهو في تصاعد مستمر اكثر شمولية ، حتى يصل الى مفهوم العربي القومي بدلالته الانسانية التي تتخطى المفاهيم الشوفينية .
وثالثا - ان نقطة ضعف السياب لم تكن (التشبه بالاسطورة اليونانية) - كما اراد الاستاذ طاقة - بل ان نقطة ضعف بدر الكبيرة - وليست الوحيدة - هي التقلب الفكري والسياسي ، ومن هنا لم يكتسب السياب الشمول الفكري الموحد بكل اعماله الشعرية ، فلسفيا وسياسيا ، بل تكسر عبر مساره الخاص والقي نفسه على اكثر من ضفة ليستريح من مشاق الرحلة ، ويعود الى المطر ، كما بدأ ، متطلعا للخير والامل متشبها بالحياة الاروع التي يتمنى رغم عذاباته على فراش المرض ومواجهته الموت في كل لحظة ..

اذن فالسياب حقق - عبر عذاباته الخاصة ومساره - انتقالات عديدة ، كان انضجها واكثرها خصبا وتأثيرا على الشعر العربي الحديث فترة العشر سنوات (١٩٤٧ - ١٩٥٧) كما اشرنا ، والتي اهمل الاشارة اليها اغلب الذين تحدثوا وكتبوا عن السياب للأسف ..
في حين ان هذه الفترة هي العلامة الأكثر اضاءة للسياب شاعرا وانسانا . ومن تحدثوا عن السياب ، الاستاذ خالد الشواف الذي لم يوضح لنا علاقة جدلية من خلال بدايات السياب ، اذ بحث العلاقة من الخارج ، من السطح ، عبر ذكريات متداعية لم يوفق في اقناعنا

عن بدايات السياب في كونها - كما قال - : (غنائية، تخيلية، عربية) اسلامية ، رومانيكية) ولم يوفر لنا مثلاً واحداً يستعين به للاستشهاد وللتدليل على هذه التحديدات والعلاقة بينها لكي نقنع بان السياب بدأ «عربياً اسلامياً تخيلياً غنائياً رومانيكياً» بإطار الشعر «الموزون المقفى» .

اما (تقصير الشعب والحكومة ازاء السياب حياً وميتاً) فكلمة حق ، مع ان اجابة الاستاذ محمود العبطة ، اعتمدت الاسترسال الفضفاض ، وكان من الممكن تثبيت عنصر الطموح عند السياب عبر الشعر والسياسة ، والتحدث عنها كمحور وربطها بظاهرة الموت في الغربة ، تلك الظاهرة العالمية التي ارتبطت وترتبط اشد واوثق الارتباط بطبيعة الاوضاع السياسية في هذا الوطن او ذاك ، وطبيعة تركيب نظام السلطة .. الى غير ذلك من اسباب ..

وعموماً فان الاجابات الاربع ، وهي نماذج من اجابات عديدة متنوعة ومشابهة ، قيلت عن السياب .. لكنها عموماً لم تمنحنا بعداً جديداً عن محتوى السياب شاعراً وانساناً ، او لم تعالج المحتوى الايديولوجي في شعره ، وهو اهم ما تضمنه شعره الى جانب (التقنية والتجديد في معمار القصيدة وشكلها) ولم يميزوا ما اذا كان محتوى فكر السياب (يختص بعصر معين ، محتوى منعكس في ضمائر الافراد) او اذا كان هذا المحتوى يتعلق (بتكوين نفسي اصيل متفرد بالروح ، ام بالطابع القومي في اطار الاقليم ، والاطار السياسي والاقتصادي لامة من الامم ، ام ان الامر يتعلق بنفسية طبقية مستقلة

عن القومية ام بنفسية فردية انانية ؟؟؟)

اتنا حين تتناول اي شاعر . نرى ضرورة ربط اوثق العلاقات التي تحيط به من اجل فهم المحتوى التاريخي والاجتماعي الايديولوجي لآثاره الفنية ، بحيث لا تقتصر ملاحظتنا على الشكل دون ان نمضي في التحليل الى ابعد من الملاحظة .

واذا كان السياب قد انصف - بعد وفاته - وبعد عام ١٩٦٨ بالذات حين اقامت له وزارة الاعلام العراقية مهرجانا خاصا وتمثالا واصدرت له ديواني شعر واستمكت بيته في جيكور لتحويله الى مشحف واقامت له المنظمات الادبية الامسيات المكرسة . وصدرت المجلات - ان لم تكن بكل صفحاتها ، ففي اغلبها ، تتحدث عنه . . . افول . ان هذا الانصاف قد اتاح مناخا افضل للكتابة عن السياب ، فكتب د . علي جواد الطاهر ، وزكي الجابر ، وعبدالرزاق عبدالواحد ، وعبدالجبار البصري . وجبرا ابراهيم جبرا ، وآخرون . . . كان اخرهم عبدالجبار عباس في كتابه « السياب » الذي صدر عن سلسلة «كتاب الجماهير» التي تصدرها وزارة الاعلام العراقية .

الى جانب ما كتب عنه في الخارج ككتاب الدكتور احسان عباس - مثلا - واذا كان طموحا ان تكون كتابات اصديق السياب عنه اضافة نقدية واعية لا مجرد ذكريات عرضية تزول عن الذاكرة مع الزمن . فان عنصر الكشف عن تأثير السياب في جيله وفي الاجيال الاخرى عبر نقد تطبيقي مشير وواضح ، لم يحظ باهتمام كبير ، الا في كتابات محدودة ، منها ما نشره الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد ،

ضمن مشروع دراسة عن الشعر العراقي بتكليف من المستشرق الفرنسي جاك بيرك تحت عنوان : «من ظواهر اللغة في شعرنا الحديث، واو السياب ميسم بدر الاكثر وضوحا في تركيب قصيدة الخمسينات^(٨)» .

قال عبدالرزاق عبدالواحد :

« قلّ ان يجد الباحث في الشعر العربي قصيدة تسببت في نشوء ظاهرة ادبية كالذي فعلته قصيدة «في السوق القديم» للسياب . نشر بدر قصيدته هذه عام ١٩٤٨ ولم يلبث اسلوبها ان انتشر في الشعر العراقي انتشار الوباء ، حتى لقد بدا السياب اقل شعراء جيله استعمالا لطريقة التعبير التي كان هو صاحبها » .

وعن «واو» السياب يقول عبدالرزاق :

« بالتأكيد ليست » واو العطف « بدعا في اللغة العربية ، ولا كان تكرارها مسألة تفرد بها السياب او سبق اليها ، ولكنها الطريقة التي ادخل بها السياب هذه (الواو) في تكوينه الشعري » .

و «لقد حاول بدر ان يستفيد من قابليته التصويرية ضمن الشكل الشعري الجديد بأن يعيد النظام اليها ، ومن هنا برزت (واو العطف) في شعره ضابطا ومنظما لحركة الصور ولاثيالاتها الغزيرة ، فهي تفصل بينها ثم تلمها بتكرار متواتر لتربطها باثيالات جديد ، مسهلة حركته بينها ضمن مناخ القصيدة الواحد ، وربما

(٨) جريدة الفكر الجديد العدد ٢٩ في ٧ - ١ - ١٩٧٣ والعدد ٣٠ في ١٣ كانون الثاني ١٩٧٣ صفحة ثقافة - السنة الاولى .. بغداد ..

ضمن اغراضها المتعددة .. »

وطبيعي ان الباحث لشعر بدر يجد هذه الواو في قصائده الكثارة، ومنها قصيدته « انشودة المطر » اما عن استعمال هذه الواو في قصيدة السياب « في السوق القديم » فقد تسببت - يقول عبدالرزاق عبدالواحد - في نشوء ظاهرة شعرية ، فقد التقط الشعراء الشباب (واو السياب) هذه بسرعة مذهلة فانتشرت في شعرهم انتشارا يلفت النظر حتى اصبحت ميسم بدر الاكثر وضوحا في بناء القصيدة في فترة الخمسينات .. وانه ليندر حقا ان نجد شاعرا من شعراء هذه الفترة نجا من هذه البصمة في شعره .

يضع عبدالرزاق هامشا يقول فيه :

« لكي اكون اكثر دقة في تحديد هذا التأثير لابد لي ان اشير هنا الى ان اكثر المتأثرين بتركيب السياب هذا كانوا من رجيل الشعراء الذي اعقب السياب » .

لقد كان الرجيل الاول من شعراء الشباب انذاك يضم الى جانب السياب : محمود البريكان ، نازك الملائكة ، اكرم الوتري ، رشيد ياسين . بلند الحيدري ، حسين مردان ، عبدالوهاب البياتي ، كاظم الساوي ، وشاذل طاقة .. ومعظم هؤلاء كانت سماتهم الشعرية اقرب الى الاستقرار .

اما الرجيل الثاني والذي بينه وبين الاول مسافة اربع او خمس سنوات فهو الذي وقع نسبيا تحت تأثير هؤلاء الشعراء والسياب بصورة خاصة وواضح شعرائه : سعدي يوسف ، شفيق الكمالي،

مظفر النواب ، لميعة عباس عمارة ، كاظم جواد ، علي الحلبي ، راضي مهدي السعيد ، محمد النقدي ، موسى النقدي ، صالح جواد طعمة ، كاظم التميمي ، زهير احمد القيسي ، عبدالرزاق عبدالواحد) •

يقول عبدالرزاق : « لا اخالني اذهب بعيدا اذا قلت ان هذه الواو كانت مشنقة لمجمل التكوين الشعري لبعض الشعراء العراقيين » •
و « الغريب حقا ان كثيرا من شعرائنا خلال وقوعهم تحت تأثير هذه الواو ، قد وقعوا تحت تأثير تركيب السياب ، في استعماله لها وتفصيلا ، فلم يخرجوا على وزن (في السوق القديم) ولا عن اجوائها ، بل ان عدد تفعيلات هذا البيت الميسم •

« الليل ، والسوق ، القديم ، وغمغات العابرين »

صار قانونا يخشى اختراقه ، فالقصائد تبدأ هكذا :

مستفعلن مستفعلن مستفعلنات

واحيانا بكلمة (الليل) نفسها ، تأمل مطالع هذه القصائد

وقارنها بيت بدر السياب :

الليل ، والسوق القديم ، وغمغات العابرين

عبدالرزاق عبدالواحد :

الليل ، والصمت المخيم في المنازل والدروب

صالح جواد الطعمة :

الليل ، يخنق غمغات العابرين على الدروب

كاظم جواد :

الخوف ، والقلق المميت ، ووقع خطو من بعيد

عبد الوهاب البياتي :

الليل ، والباب المضاء واصدقائي الميتون

النير ، والمحراث ، والثور الجريح على الثلوج

المسجد المهجور ، والليل الموشح بالنجوم

حتى موضوع القصيدة نفسه لم يسلم من التناول فقصيدة

(سوق القرية) مثلا للبياتي عبد الوهاب : تجرى لا في عنوانها فحسب،

بل في مجمل بنائها وموضوعها ، مجرى (في السوق القديم) لبدر

وتبدأ قصيدة البياتي هكذا :

الشمس ، والحرر الهزيلة ، والذباب ... الخ »

② - بلند الحيدري

الحارس المتعب الذي ستطلب منه النجدة !

« ان كل رصد للعصر وتفاعل معه من الداخل ،
يستوجب لغة قابلة لحمل التجربة بايحائية
مستحدثة .. »

— بلند —

إذا كان الشعر بالنسبة لبعض الشعراء امتداداً للفلسفة فهو
كذلك ، عند الشاعر بلند الحيدري ، فمنذ «خفقة الطين»^(١) ، وكان

(١) للشاعر بلند الحيدري : « خفقة الطين » ١٩٤٦ صدر عن منشورات « الوقت الضائع » ويعتبر أول ديوان عراقي يضم قصائد من الشعر الحديث و « اغاني المدينة الميتة » ١٩٥١ و « اغاني المدينة الميتة وقصائد اخرى » ١٩٥٧ و « جئتم مع الفجر » ١٩٦١ - بغداد و « خطوات في الغربة » ١٩٦٥ بيروت المكتبة العصرية و « رحلة الحروف الصفر » ١٩٦٨ - بيروت ، دار الاداب و « اغاني الحارس المتعب » ١٩٧١ دار الاداب و « حوار عبر الابعاد الثلاثة » بغداد - وزارة الاعلام ١٩٧٣ .

عمر الشاعر انذاك ، عشرين عاما ، تجاوز بلند نفسه ووضعه ككائن فتي ، اذ حمل هموم المجتمع والعصر فكان ابنا بارا للنهوض التقدمي الكبير الذي جاءت به مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية .. بعد ذلك وفي «اغاني المدينة الميتة» وعى بلند ان الفكر والفلسفة هما غذاء الشعر الحقيقي لذا كان نفي الاشياء نفي حتى الحزن داخل الحزن (لا التشاؤم) هو انتفاض على واقع الركام الاسود المثقل به كاهل انسانا المعاصر انذاك فالنفي والتمرد حتى على القافية وعمود الشعر والموسيقى الرتيبة هما «شكل» للنفي والتمرد على اوضاع المجتمع وموروثاته الجامدة لدى الشاعر .

وهذا الفعل الثوري في الشعر كان انعكاس وعي الشاعر لظرفه ولزمته، لمجتمعه ولعصره ، ولكن - مع - التفاعل الحاد بهذا الظرف والزمن ، والمجتمع ، والعصر ، يشكل بداية الثورة او التحضير لها ، سلوكيا وعبر الشعر بخاصة كمهمة تحضيرية من مهام السعي الجاد لخلق الانسان الجديد والمجتمع الجديد . اي ان الشاعر حين يبدأ بالرفض والتمرد ينتهي الى الثورة ثم يصعد هذه الثورة الى عالم الجباليات والاخلاقيات بعد ان كانت محصورة في عالم الاشياء المادية (المضمون) ..

وهذا ما غاناه جيل بلند الحيدري كله .. اذ ان الشاعر بلند الحيدري حرص - دائما - على الربط بين شخصيته الاجتماعية وبين اعساله الشعرية منذ كان الحس الوجودي يغمر اشعاره مع «الوقت الضائع» فيتشكل عنده هذا الرفض الواعي للقيم البالية

في المجتمع والعصر *

ومن هنا جمع الشاعر مواده الاولى عبر تجربة الوجود متأثرا بشعراء معاصرين كان لهم موقعهم المؤثر في الواقع الشعري العربي امثال انياس ابي شبكة وايليا ابي ماضي ومحمود حسن اسماعيل وغيرهم .. لكن الاربعينات وظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية التي هيأت للشعراء في العراق آفاق التفتح والانفتاح على التطور الهائل في الثقافة الانسانية وعلى تشخيص اهمية الايمان بالانسان وانسانيته وتصيد كل الاعمال لخدمة هذا المبدأ الشمولي عسقت رؤى الشاعر الاجتماعية والسياسية ودفعته لمعائقة قضايا المجتمع والطبقات الكادحة وجماهير الشعب بعدئذ .. مع ان البدايات تشكلت منذ ذلك الوقت وجوديا ..

لكن الشعر لدى بلند لم يكن فقط «وسيلة للمعرفة وللكشف» ولم تعد التحولات التي غمرت ذلك الزمن الا لتؤثر على الشعر العراقي بحيث تتحول لديه «الجماليات الى اخلاقيات والى وسيلة للتغني بالحياة ولتجاوز الانسان» في حدود موقفه البأس الى امداد المواقع الاكثر اشراقا ونبلا وروعة * فالشعر لدى بلند يشكل عنصر مكاشفة ومواجهة مع النفس ومع الواقع ومع العصر بكل ما يحمل من حذر وايعاء ، والشعر لديه حاجة الى تحقيق الكيان الانساني في مواجهة كل ضروب الانسلاخ لهذا انسحبت تفجيرات الواقع المجتمعي سياسيا وفكريا على جيل بلند وتشكلت حتى في الابعاد الواقعية - الرومانتيكية لشعرهم اذ ان كل عمل فني اصيل هو

ابن الواقع وهو يعبر «عن شكل للوجود الانساني في العالم»
والعصر •

وكما يقول بودلير : «الشعر اكثر الاشياء واقعية وهو الشيء الذي لا تكتمل حقيقته الا في العالم الآخر ..» و «العالم الآخر» عند بلند هو عالم الحلم الارضي عالم الرغبة في التجاوز وفي ان تكون الاشياء اجمل واروع : انه الحلم الثوري وهذا الحلم الثوري «للعالم الآخر» تجسد عند بلند بوضوح بعد مجموعته «جئتم مع الفجر» فاراد بذلك وبعد ذلك : ان يتعمق معنى الانسانية للوصول بالاشياء الى ذراها الجمالية والابداعية لكن الزمن والاحداث لم تكن لتسير كما يشتهي بلند ويرغب فاضطرته الظروف القاسية لان يكون «خارج» الوطن ارضا وموقعا معيشيا لكن هذا الاستلاب وهذا «التغرب» المصطنع ضده لم يخلق لديه «غربة» من نمط قاحل بل كانت غربة الحارس الذي يغني طول ليله الطويل ومع ذلك فهو حذر ولن ينام رغم تعبته ، لانه يشعر بمسوءوليته ازاء العصر •

لذا فان «خطوات» بلند «في الغربة» كانت بداية ولادة رحلة شاقة «وللحروف الصفر» التي ولدت من بعد «اغاني الحارس المتعب» ومن ثم «حوار عبر الابعاد الثلاثة» •

ان زمن بلند الشعري ، زمن متواصل وقد حافظ فيه الشاعر على نقاوته كإنسان معاصر يتفاعل مع هموم شعبه وابناء عصره من هنا جاءت اشعاره ممتدة في الواقع وعنه جاءت متميزة ومستقلة في ذات الوقت • ولقد اكد بلند على اسلوبه ، وحافظ على نهجه فكان

صادقا مع قيمه ونفسه صادقا مع الاشياء عبر فهم النتيجة الحتمية لكل عمل فني ، وهي انه « لا يوجد ابدا اي فن غير واقعي أي لا يوجد فن لا يستند الى واقع متميز ومستقل عنه فالواقعية تعرف بالاعمال لا قبل الاعمال .. » وكانت للاعمال عند بلند افعالها الشعرية . من هنا كان المنتمي وجوديا للعصر والمنتمي واقعا والمنتمي انسانيا .. وهو الآن المنتمي الى الحارس والى عصر هذا الحارس والى شموله الانساني ومسؤوليته ازاء النداء الذي سيطلبه يوما بالنجدة ! .

«الشاعر معكم» - يقول سان جون بيرس - «وافكاره كابرار المراقبة معكم فليواظب على المراقبة حتى المساء وليثبت نظره على خط الانسان» والمساء لدى حارس بلند الحيدري مساء طويل عميق الدلالات ، ومشحون بالتوتر والحذر ، من هنا كان لابد - لشاعر الحارس - وللحارس الحارس ان يواظبا على المراقبة ومن هنا ايضا .. كان لابد لاغاني الحارس المتعب ان تكون لكي تتواصل الحياة في اشراف هذا الحارس ، رغم تعب ، ولا يأخذه النوم .. فحين تكون الاغنية يكون المغني وتكون القضية .

اذن ما هي خصائص شعر بلند الحيدري ؟

في دراسة نقدية عن الشاعر سعدي يوسف - هي الفصل اللائق من هذا الكتاب - اشرنا الى المعنى في الفعل الذي حققه الشاعر بلند الحيدري من اعادة نشر بعض قصائده القديمة في ديوانه «خطوات في الغربة» كما فعل سعدي يوسف في ديوانه «قصائد

مرئية» اذ ان «للشاعرين قناعتها حين نشر قصائد جديدة .. بل
احدث قصائدهما في موءخرة الديوان بحيث يمنح الديوان روية
واضحة للمتلقي عن تجربة الشاعر الذي يصارع ضد ابعاده ومنفاه
نفسيا ومكانيا ، ولما يزل به توق شديد للعودة الى نفس
النبع والارض .. »

وبلند الحيدري — ما بعد مرحلة الثورة —^(٢) يسجل بعدا
ثوريا اشمل في شعره كما يحقق تشكيلا خاصا يتعمق به نفسه كشاعر
ذي خصائص واضحة من ابرزها : « التصميم المتقن » ، والتركيز
وتصفية القصيدة من الشوائب وتخليصها من الخطابة والتقدير — الا
في مكانها المرسوم والمطلوب — وبناءها بناء عفويا يعتمد فيه الشاعر
على الهجس والايحاء ، ويعبر بالصور ويهتم بالحادثة الداخلية وخلق
التوتر النفسي حولها ، والتعبير عنها بشكل حدسي ، وتوزيعها على
ازمان مختلفة لخلق العمق في الصورة مستعلا الصمت كمكمل
للتفعيلة احيانا . ومستندا على القوافي المتداخلة مع بقاء القافية
الرئيسية مهيمنة على القصيدة .. » كما شخص ذلك الكاتب
الصديق احمد ابو سعد عام ١٩٥٩ ولما يزل هذا التشخيص النقدي
محفوظا بحيويته ..

(٢) راجع الحوار الذي اجريناه مع الشاعر بلند الحيدري والمنشور في
جريدة « المربد » العدد العاشر ابان مهرجان المربد الشعري الاول
الذي انعقد في البصرة في اوائل نيسان ١٩٧٠ .

ونضيف :

اولا : انه في «اغاني الحارس المتعب» يعمق ذلك الصوت المشدود باوتار الحنين الى الوطن معبرا عن تلك العلاقة التي تشكل وحدة بين الغربة والالتصاق عبر التجربة الشعرية .

ثانيا : وبذلك التأثير الذي يمارسه العصر الالي على البناء العضوي للقصيدة عند الشاعر خاصة وان ملامح تأثيرات هذا العصر بدأت تتغلغل في شعره اخيرا فاستعماله «التلفون» واقرص النوم، والاعلان ، و ... الخ .

ثالثا : البساطة والعمق دالتان تشكيليتان في لوحات قصائد بلند تتساوقان مع اللون والخط والكتلة كما تتساوقان مع المونتاج السينمي في تركيب جزئيات القصيدة (كما في : حلم في اربع لقطات، مثلا) فالشاعر بلند يحقق عبر بساطة اللغة سهلا ممتعا يتجاوز مع شكلية البناء الستاتيكي للقصيدة^(٣) وبلند يوءكد بعض خصائص تجربته الشعرية بنفسه^(٤) فبعد ان كانت موسيقى الشعر العربي الكلاسيكي ذات نغم واحد اي انها موسيقى راتبة ، جاءت محاولة

(٣) يمكن اعتبار « مرحلة ما بعد الثورة » اي مرحلة ما بعد ١٤ تموز ١٩٥٨ - في شعر بلند ممثلة بديوان « جئتم مع الفجر » والدواوين اللاحقة حتى « اغاني الحارس المتعب » اما « حوار عبر الابعاد الثلاثة » فهي قصيدة ديوان تستوعب كل تجربة بلند في ذروة تصعيدها وتكاملها .

(٤) راجع : شهادات ١٤ شاعرا مجلة الطريق العدد ١ . السنة ١٩٧٠ بيروت .

الشاعر «لكسر هذا النغم الراتب والخروج عليه وتوزيع التفعيلات
 كيفما اتفق ثم في اعطاء تطور العمل الفني طبيعة نمو عضوية ..»
 اما بخصوص المفردة فقد مالت تجربته الى الابتعاد عن الكلمة
 القاموسية الى الكلمة المألوفة لارتباطها بإيحائية معينة . ثم ميله
 بالمحاولة من لغة التقرير الى لغة الايحاء والرمز . ولجؤته الى
 الاسلوب البرقي والتكرار الشعري الواحد في البدء والوسط والنهاية
 ليكون للقصيدة اول ووسط ونهاية مترابطة ومتداخلة معا . والبتر
 الذي يبرز التردد النفسي والصراع الداخلي والصست الذي يمنح
 التفعيلة ادائية موسيقية وشحن التجربة الشعرية في القصيدة بذلك
 التركيز والتأكيد على الانية النفسية لواقع الحدث . ورفع التجربة
 الى حيز الرمز الفكري ، والاتجاه - في السنوات الاخيرة - الى
 تغليب المنحى العقلي على شعره (منذ اغاني المدينة الميتة - على وجه
 التقريب) ليحصل شعره الكثير من الواقعية الاجتماعية كأبي شاعر
 اجتماعي بالطبع ..

اذن فنحن ازاء شاعر وضع نفسه بين قوسين تمييزا ووضوحا
 وحدد معالم تجربته الشعرية وارسى نفسه على مقومات وخصائص
 واسس مميزة وهذا يسهل للباحث رصد ودراسة معطيات الشاعر في
 ديوانه الجديد ومطابقتها مع الخصائص المذكورة .

ومن ثم .. يجوز لنا هنا ان نتساءل : لماذا «اغاني الحارس
 المتعب ..» ؟

اي لماذا «اغاني» ؟

ولماذا «الحارس» ؟

ولماذا «المتعب» ؟

في البدء قال بلند :

« اعرف كم انت حزين ايها الحارس
اعرف كم انت متعب ايها الحارس
وان الفجر الذي تنتظر ما زال بعيدا .. ولكن
حذار من ان تنام فالشوارع
المضاءة بالاف المصابيح ما زالت
ملأى بالجريمة والزيف والخداع
وعليك ان ترصد كل شيء
بكثير من الحذر
لك ان تفني اغانيك الحزينة
طوال الليل .. ولكن
اياك ان تنسى انك مسوءول
عن كل هذا العصر ، وربما
سيطلب منك النجدة .. »

هكذا يقدم لنا بلند ديوانه ، اذن ، وهذا التقديم — باعتقادي —
من اروع قصائد الشاعر ، فمن هو الحارس المتعب ، الرمز والتطلع
رغم رحلة التعب وعبرها ؟

بلند يوقع لنا شهادة الانسان — الفكر ، والهدف ، والنقصية
على سفح من الاحزان البيض بمعنى الاحزان المتفائلة ، الاحزان
الثورية المعتقدة .. والحارس هنا هو الذات ملتزمة بالجماعي هو
الجزء وانكل هو الفرد والحزب الثوري المسوءول، في شمولية العصر
عن كل ما يجري في هذا العصر .. والامل المرتجى الذي ستطلب

منه النجدة يوما .. وهو الذي يجب ان لا ينام لان الشوارع المضاءة بالاف المصاييح ما زالت ملأى بالجريمة والزيف والخداع » وعليه ان «يرصد كل شيء بكثير من الحذر» ولان الشاعر بلند كتب هذه المقدمة فلذلك معناه ودلالته التي يجب ألا تغفل الاشارة اليها مطلقا .. انه يوءكد ويعمق في ذهننا - منذ البدء - حذر الحارس والموحيات التي يحملها ازاء العصر كما يوءكد على الايقاع الاخير في قضية الخلاص : النجدة التي ستطلب منه يوما اذ لا بد من انتفاض الحارس ويقظته وحذره في هذا الواقع العربي والعالمي المدمى بعد ان عاش الانسان اغتراباً قسرياً وخدراً لحد الغفلة والنوم في حين تعمق انظمة الحكم عندنا هذا الاغتراب القسري نفسه ..

اذن فغربة الشاعر الذي يحس بالخطر ويطالب الحارس باتخاذ اقصى درجات اليقظة والحذر هذه الغربة تأخذ بعدين رئيسيين عند شعرائنا الجدد : «الاغتراب النابع عن تمزق حضاري يفرضه واقع معين . فالشاعر يعيش العصر عبر تطوراتهِ وتغيراتهِ الذهنية وتطلعاتهِ الفكرية الكبيرة ، وفي ذات الوقت يتنفس مناخ التخلف الذي يعيش فيه مجتمعنا بعصره وبهذا يأخذ الاغتراب جانباً سلبياً وجانباً ايجابياً وكثيراً ما يتشنج صوت الشاعر في التعبير عن هذا الاغتراب ..» - كما يقول بلند نفسه - الذي حمل في غربته تجربة وطنه معه دائماً : ادبا وفكرا وتطلعا والذي اعطته المقارنة المستمرة والمسافة بين هذا البلد او ذاك قيما جديدة كما اعطته قصائد الغربة تأكيد ادائية جديدة ذات شفافية خاصة وضمن موحيات بارعة في تأثيرها وابعادها .

اذن فاين تكمن غربة الشاعر ان لم تكن عن الوطن — الارض والانسان ، والعالم وان هو حاول اصفاء صفة «الحارس» و «المتعب» على نفسه كذات من خلال الحلول بالقيمة الكبرى لهذا الحارس كمنقذ وكرمز وكنتطلع ؟ وضمن هذا الحذر الاخاذ البالغ الحدة كنصل السكين ؟ •

ال «عسى» التي ثبتها بلند في المقطع الاخير من الاهداء تعطينا الجواب •

« عسى ان يجد فيها — اي في الاغاني — حارس آخر ايمانه بوقفته عبر ليله الطويل » بعد ان قال في المقطع الذي قبله :
« الى لبنان .. حيث اتيح لك ايها الحارس المتعب (والحارس هنا هو الذات) ان تقف ثانية لتحلم وتشاءات وترصد بامانة كل ما يحيط بك .. » •

وفي تحوله الى «الحارس الآخر» الاكثر شمولية ، وتحركاً ودلالة دفعنا الشاعر منذ البدء الى ان تتأمل ضمن تفاعلنا مع عناصر الاثارة الذهنية التي يطرح بسعنى انه يدفع بقصائده لتتوغل في ذهننا في فكرنا ، بعد القراءة ، لتعطي موحياتها ابعاد تأثيراً ممكناً وقد نجح بلند في المقدمة والاهداء والاشارة على الغلاف الاخير بل وحتى في اختيار مقتطفات بدر السياب التي كتبها عنه وعن شعره في الخمسينات (٥٣ — ٥٦ — ٥٧) اي في ذروة انتماء بدر للحزب وللحركة الثورية في العراق ولهذا دلالاته الواضحة على اساس ان بلند تطور تطوراً شعرياً واضحاً منذ ١٩٥٧ •

فلماذا يعتمد مقتطفات «قديمة» لبدر بالذات ومن هذه السنوات ان لم يرد من ذلك تأكيد قضية اكبر واعمق في ذهن القارئ ، هي قضية ذلك الصود والمد الثوري في تلك الحقبة مقابل هذا المد الاستعماري والفاشي المعادي لكل القوى التقدمية والوطنية والمعادي لأي ائتلاف أو جبهة تقدمية في الوطن العربي .. بل وفي كل العالم الثالث ؟ الى جانب الاعتراف الضمني من شاعر كبير بقدرات بلند الشعرية (وهذا حق ذاتي مشروع بلند ان يثبت في وقت كثر فيه الشتائم والادعاءات بين من يضعون انفسهم في مقدمة الشعراء العرب المعاصرين) •

اذن .. فبعد «جئتم مع الفجر» ينقطع خيط بلند مع «الحارس» الآخر فيحاول إعادة تشكيل ماضيه في «خطوات في الغربة» مع توكيد الحاضر ثم يعقب ذلك في «رحلة الحروف الصفر» لكنه يعود ليغني «اغاني الحارس المتعب» في نفس ثوري متأزم يعيش معاناة الانسان المفكر والشاعر والفنان وهو يحاصر خارج وطنه (فكره عقيدته) وخارج وطنه (ارضا وساحة كفاح ورفاقا واجبة) وليس من السهل الا يصور بلند هذه المعاناة فهو لم يعيش ايامه الاولى في بيروت بعد مغادرته العراق بنفس الوضع اللاحق الذي عاشه سكرتيرا لتحرير مجلة العلوم ثم رئيسا للتحرير ومساهما في اكثر من دار نشر ومحنة .. الخ اذ كان يعاني في التعليم الاهلي بشانوية الرمانة - من اجل الخبز واستمرارية التواصل مع الحياة والشعر .. ولم يكن بلند وحده يعيش هذه الحالة؛ بل كان جيله يعاني ايضا، والاجيال اللاحقة

اذ لم يكن لجيل بلند ولا الجيل الجديد «ان يخطو من غربته الاولى الا ليجد نفسه في غربة جديدة وان كانت هذه من حيث طبيعة اثرها الوجداني اكثر عمقا واوسع مدى ..» وجيل بلند معروف من السياب الى البياتي الى محمود البريكان الى الذين جاءوا بعدهم بنصف عقد وزاملوهم بعدئذ ككاظم جواد وسعدي يوسف وعبدالرزاق عبدالواحد .. الى آخرين .. اين هم الآن ؟ الم تتوزعهم الغربة بشكل او بآخر ؟

اذن .. فالحارس - القيمة للحذر والمحيات ، والقيمة للانقاذ والخلاص والنجدة ، هو اكبر من (ذات) الشاعر نفسه انه القضية والوطن بما تحمل القضية وما يحمل الوطن من ابعاد عميقة وحارة ومحنة عبر ترابطهما بهذا العصر .

فهل دفعت هذه الغربة وهذا الحصار بالشاعر بلند الجيدري ليتعامل مع شعره بهذا الاختزال الشديد ولماذا ؟

اجل .. فبلند ينعطف بالقصيدة لتكون شاهدا على جرائم العصر في حسيته وعفويته وكثافتها الحادة لدرجة الاختزال ، وفي ايحاءيتها والقيم التي تطرح ، ولكي تكون القصيدة عند بلند متميزة وسط هذا الضجيج من النثر والشعر ، فهي تركز الى هذا الولوج في بنية العصر وهذا الولوج يتجسد عبر الحارس عبر معنى النوم وعبر الصمود والحذر كبديل ، عبر التعب والتساؤل اقول : التساؤل لان بلند يطرح في الذهن ، الحارس والخلاص كطرف من المعادلة وكمقابل موضوعي ازاء العصر والنوم :-

« الم تنم .. يا الحارس الحزين

متى تنام

يا ايها الساهر في مصباحنا من الف عام

يا ايها المصلوب بين فتحتي كفيه من سنين

الا تنام ..

— للمرة العشرين .. اريد ان انام

اسقط في النوم ولا انام

للمرة الخمسين .. »

(حوار في المنعطف — ص ١٢٣)

اذن فالتركيز على سهر الحارس في مصباحنا ، والسقوط في

النوم بلا نوم هو الحذر الذي يقتضيه واجب الحارس انذي سيطلب

منه النجدة ... ان يكون .

وتتداعى التساؤلات وتظل هذه الاصرة في التكرار قوية

«حتى تنام ، الا تنام .. الخ » هي التي تربط بين اجزاء العمل

الشعري وتؤكد في الذهن القيمة الحسية للحارس والمرموز لها

عبر الخروج من المحلية .

« ليحرقوا روما

ليحرقوا برلين .. »

فروما وبرلين رموز المدن ورموز المعانقة مع الآخرين مع العصر

خارج اسوار مدينتنا الخاصة اذ تتسع افاق الحارس فيدرك انه

مسؤول عن العصر ومشدود الى هذه المسؤولية بالصحو اليقظ

داخل النوم :

« فالنوم عند الحارس الحزين

يظل مثل حافة السكين » (ص ١٢٥)

اذن .. ان نوم الحارس هو يقظة بالغة الحذر والحدة كنصل
السكين وهذا «الحوار في المنعطف» الذي يحمله بلند موحيات
كبيرة - حتى في العنوان وفي وضع القصيدة في اخر الديوان -
هذا الحوار يتشابك ويتلاحم عضويا ، وبتصميم واع ، مع ما جاء
من موحيات وحذر في المقدمة النثرية :

« لك ان تغني اغانيك الحزينة

طوال الليل .. ولكن »

... ..

الى :

« يا ايها الساهر من الف عام

يولد بين لمحة ولمحة تنين » !

فهل يمكن للحارس ان ينام وميلاد التنين يتم بين لمحة ولمحة ؟
كلا ، بالطبع ، فالنوم علاقة ابدية يرفضها الحارس ، كما يرفضها
بلند ، منذ رفضه لاقراص المنوم وحتى الوصول الى حوار في
المنعطف ، ان النوم لدى الشاعر هو مرض العصر النوم هو رمز
التخلف السياسي والاجتماعي والفكري والاقتصادي لمجتمعنا ، انه
النكسة .. انه انظمة الحكم المسترة بزي العصر والتي لما تزل
ترتدي الكوفية والعقال وتاج الملك ، وعمامة الحجاج !

اذن فالعدو لم يمت ولم ينم انه يعيش وسطنا ويتوغل فينا .
اذن كيف ينام الحارس ؟ فمع ان الاف المصاييح مضاعة في الشوارع
لكن الجريمة لما تزل تغمر شوارعنا بالدم من هنا فان حذرنا الدائم
وثورتنا ، وضرورة ان نعمل شيئا اكبر من حجم الاحداث نعمل

ما ينقذ امتنا وحضارتنا يجب ان نظل موضع الحذر الدائم ويجب ان يظل الحارس في تأهب تام للنجدة ..

ولكن كيف تتشكل هذه القيم عند بلند الحيدري ؟ هل تتشكل بمضمون واقعي مباشر وفي متناول ذهن المتلقي ؟ ام عبر تقنية فنية خاصة في اللون ، في المونتاج ، في البتر ، في اضافة الصمت كلغة ، في المفردة ، في الايماء ، في التركيب العضوي لبناء القصيدة .. الخ ؟ يبدأ بلند الحيدري في ديوانه «اغاني الحارس المتعب» بقصيدة «اقراص للنوم» وهو بذلك يحمل شحنات اليقظة المطلوبة لحارس متعب يرفض - رغم تعبته وتعب العصر - ان يخدر بالاقراص المنومة ، وبافعال الامر المتكررة في القصيدة : «قف واقراً .. قف .. واحذر خذ .. الخ » يعمق بذهن المتلقي هذا الحضور في الغياب ، هذه اليقظة وهذا الحذر والى جانب الاسلوب البرقي الذي يتبعه بلند هنا يضعك امام «اللون الاحمر» امعانا في الحذر والانتباه :

« اعلان باللون الاحمر » (ص ١٥)

... ..

« ويشع الضوء الاحمر » (ص ١٦)

... ..

« و نامي بسلام

فالخط الاحمر

كاللون الاحمر

كالضوء الاحمر » (ص ١٦)

وحول مسألة اللون فان تأثيرات الفنون التشكيلية على تركيب الشكل الجمالي في قصائد بلند واضحة وهي تأثيرات مستمدة من

ثقافته الفنية وعلاقاته بالفنانين التشكيليين بدءا بالمرحوم جواد سليم
واتتهاء بالرعيل الشاب من فنانينا الجدد :

« عد مرة ثانية لدارنا .. يا سيدي

عد ايضاً كعارنا

ككذبة الصباح ، في تحية لجارنا »

(لو مرة نمت - ص ٤٣)

هنا يطرح بلند التضاد في اللون كدلالة فالعار اسود ، في التعامل
اليومي ، وحين يضع اللون الابيض بديلاً ويربط العلاقة اللونية
والحياتية بكذبة الصباح في تحية الجار فهو بذلك يعنى في طرح
رؤية لونية انطباعية - غير مألوفة - في احداقنا التي تتسع للمعنى
الاجتماعي والرمز وظلال هذا الرمز المعنى في الكذبة التي لا تدخل
ضمن جرائم العصر الا من خلال كونها جزء من موروثنا السلبي ..

ثم :

« ويفور اللون الاخضر في كل الالوان »

(حلم في اربع لقطات - ص ٤٩)

ي طرح الشاعر نفس التضاد اللوني بعدئذ على هذه الصورة

« لا شيء سوى قطرة دم

وفور اللون الاحمر في كل الالوان » (ص ٥١)

فمن اللون الاخضر الى قطرة الدم ثم اللون الاحمر: هذا الاهتمام
اللونى الذي يتسلل من خصب الثورة ، الى مضاد الثورة ، حيث يفور
اللون الاخضر في كل الالوان، ثم يعود بلند ليؤكد هذا التضاد حتى
في تقديم صورة غير مستساغة نفسياً امعانا في خلق الرفض لها في
داخلنا .

« اركله

اقتله

اغرس اسناني في جثته الزرقاء « (النزع - ص ٦٠)
 اظن ان احدا منا لا يغرس اسنانه في جثة ميت مهما اوتي من
 شراسة .. ولكن بلند يعطي حدة الصورة تأثيرها الحسي علينا فيستفيد
 من اللون كما يستفيد من لا انسانية الفعل كتجريد يحمل موحياته
 الكبيرة المبطنة بالحذر ، اما البتر والتقطيع فهو ينسحب على مجمل
 قصائد الديوان :

« لتصمت الاجراس

لتصمت ال ..

راس

اس سم « (ص ٤٠)

هذا البعد الآخر في صمت الصورة المفردة صمت الانسان ،
 صمت الصمت الذي تتركه عملية القطع ، هذه .. هو صمت مشحون
 بالتوتر ، مشحون باليقظة ومشحون بالحذر ايضا .. وفي ذات الوقت
 فهو الصمت الصاخب الذي يترجع صداه في داخلنا ، وهذا يهدف اليه
 بلند - تحريكها وجمالها وفننا - كما يهدف - بوساطته - الى تعميق
 المعنى في تلقينا وفي ذاكرتنا من بعد :

« قل يحيا .. يحيا تروتسكي .. يحيا

مت .. يحيا .. مت .. يح

مت .. يحيا .. فارا .. تسكي «

(هم وانا - ص ٦٩)

اما تداخل الاصوات ، فتتضح في البناء المعماري لقصييدة
 « هم وانا » واعتساد بلند على قدراته الفنية في تشكيل معمار القصيدة

عضويا ينبع من وعيه التام لوضع خصائصه الشعرية موضع تطبيق في كل عمل فني يقدم عليه ، من التقطيع السينمائي في اللقطات (حلم في اربع لقطات) الى التكرار واعتماد البداية والوسط والنهاية (متهم ولو كنت بريئا - ص ٢٧) الى الاهتمام بايقاع الكلمة الاخيرة في الشطر

الثوار ، مسمار ، اصرار ، اخبار ، نهار .. الخ (ص٣٢)
الاجراس ، النعاس ، الناس ، (ص ٢٨)
اتعاب ، غاب ... امس ، عرس ، .. الخ

والى التأكيد على مفردة « الطريق » و « الدرب » و « الشارع » في معان ودلالات ثرة ومتناغمة وملونة .. كل ذلك وغيره ، مما اشرنا اليه من خصائص الشاعر سهلة التشخيص يندرج ضمن ذلك الافق الانساني في الشمول (الشاهد المقتول ص ٩٩) (هم وانا ص ٦٩) (اقراص للنوم) .. الخ

فلكي يوءكد الشاعر على المفردة يضعها وحدها كسطر ، مشحونة ملأى بالموحيات ، حادة محذرة ، وذكية يعمقها اكثر ، بعدئذ بهذا التكرار المحجب الغارق في التواصل مع جزئيات واوصال القصيدة

« في غرفة في الطابق السابع »

التقيا

تحدثا

تصارعا

تاما معا

وأسدل الستار

في غرفة في الطابق السابع

(متهم ولو كنت بريئا - ص ٢٧)

انه يصعد الحدث في الصورة ، من خلال التجميع الذكي المتوتر
 لانفاس الحدث ، وتكثيف ، وتوسيع ابعاده وموحياته حتى يعود
 ليشده من جديد في الذروة ، ليصل بنا الى هبوط ، ارتقاء ، نمو ،
 توتر .. ثم نعود لنقذف خارج النهاية ، ومعها احيانا ، بشكل مفعج ..
 ولكن يقط !

« وعندما استيقظ في مدينتي النهار
 تسربت في نشرة الاخبار
 حكاية عن غرفة في الطابق السابع
 عن موعد للشار
 عن غضب الثوار
 وكان في عنقيهما حبل وفي كفيهما
 مسمار .. » (ص ٣٣)

فهل حقاً يدعوننا بلند للخدر (قصيدة : دعوة للخدر ص ٣٧)

ام تراه يحفزنا لرفض هذا الخدر ؟

بلند في كل معطيات « الاغاني » يقف على الضد من الخدر انه
 يضعنا وجها لوجه امام الحذر عبر تنبيهنا ضد الخدر والنوم وكأنه
 يضعنا امام اشارة حمراء تقول : قف .. حذار .. اتبه ، بكل
 لغات العالم :

« لتصمت الاجراس
 بعقب حذائك الشمس
 واطفيء عيون الناس
 فليس في مدينة النعاس
 غد ولا امس
 ونم
 يا ايها المستيقظ الوحيد كالالم

**علق على مشجيك الصدى ما -
- تحمل من آتاع » (ص ٣٧)**

انه في هذا التحديد لمعطيات العالم الكبير الذي « نام خلف الباب » حيث « لا ساعة تأرق في عينيه ، لا ارقام » يدفعنا لنفكر : هل ننام حقا وملء عيوننا الملح والجراح تفتح الف فم غاضب في جسومنا وقلبنا يتقد سخطا على الجرائم المقترفة والتي تقترف كل « لمحة » ضد الانسان ؟

اذن ما هو دور الحارس هنا ،، الحارس الذي فينا وفي الشاعر وداخل كل البشرية والعصر ؟ ما دور ناقوس الخطر وجرس الانذار ان لم نمتلك حذرنا الخاص وسخطنا المنظم وتمردنا وثورتنا الدائمين ؟
» ونامت اللصوص والحراس

**فهم
اطفيء عيون الناس »
احقأ ؟**

« لو مرة نمت معي .. »

اذن النوم عميق التأثير على عالم « الاغاني » على عالم بلند وعالمنا ولولا « النوم » لما حل بالعرب ، وبالشعوب ما حل بها ويحل من دمار .. ولولا النوم لما وصل « النهوض » العسفي حد الابدانة ! حتى بفصائل المقاومة الفلسطينية .

لكن الشاعر يريد « للآخر » ان يعود حتى ولو « ابيض كعارنا » حتى ولو ككذبة الصباح في تحية لجارنا « المهم ان يعود وفي هذا التمني امتداد لكي « تخضر المنى » والتقاء مع الشاعر العراقي المغترب

مظفر النواب في ذلك الحب العائم على الحرقلة لمنبت القضية ولانسانها
ولذلك الحارس الحارس ، الذي يخاطبه مظفر كما يخاطبه بلند ، في
اكثر من قصيدة تتقطر عتابا ومرارة حين يقول مظفر : «ياثلج اللي
ما وجيت» فكيف يشتعل الثلج ؟
« فانا نريد ان نعيد فيك ظلنا

يا سيدي .. » (ص ٤٣)
كيف ؟

« لن نوقد الشموع كي تعود
لن نفصل الدروب بالدموع كي تعود
ولن نحب ربك المسلول مثل الجوع ، كي تعود ..
عد مثاما نريد .. »

نقف عند «عد مثاما نريد» فهذه الارادة هي تأكيد لما يقول مظفر :
« حسبالي اشوفك بالحلم عريس
اقول اليوم .. »

ولما جاء في قصائد يوسف الصائغ الاخيرة كقصيدة
« انتظريني عند تخوم البحر » و « اعترافات مالك بن الريب »
التي القاها في مهرجان المربد الشعري الاول في البصرة .
وظاهرة العتاب والتسني للحارس ، بدلالته كحزب ثوري ، او
بموحياته كمنقذ وكمستجيب للنجدة ، وكطريق للخلاص ، .. موجودة
في الشعر العراقي في اكثر من قصيدة لاكثر من شاعر اهتمت امامه
بعض القيم ولم يعد ينظر اليها بنفس الايمان السابق .. وهذه الظاهرة.

هي وليدة الواقع السياسي المضطرب والممزق الذي عاشته القوى
الوطنية في العراق وتحمل المثقفون قسطا كبيرا من تبعاته .
بلند ، اذن ، يكشف امامنا كل ليل القهر :

« وكيف .. كيف ، سيدي اصبر
بجرحي الصغير
بليالي المصلوب عبر مخدعي
اكبر من صليبك المرمي خلف الشمس
خلف الريح .. » (ص ٤٦)

وتظل الرغبة تاكل الشاعر تاكله حتى المرارة في النداء الحار الذي
يوجهه لذلك « السيد » لذلك « الحارس » لذلك الرمز الكبير للامل
والخلاص :

« لاننا
نريد ان نصير فيك الله والشيطان
يا سيدي
كن مرة انسان » (ص ٤٨)

وفي « حلم .. » في اربع لقطات « يفترش الشاعر امام عيوننا
كل المسرحية وعرض الشاشة في القصة - التراجيديا التي شاركنا فيها
بقتل انفسنا فحين يقضي على الثورة :
« تفترش الشاشة عينان »

وحين تتصور الحالة :

« انفرجت شفتان .. ابتسمت .. لمعت عدة اسنان .. »

اذ ذاك :

« يغور اللون الاخضر في كل الالوان »

هذا اللون النبي المعطاء ، حين يغور ، يعم الظلام :

« الظلمة توحى بالموت »

وبالجريمة ايضا :

« وتلتهم السكين »

وهذه المرة :

« يغور اللون الاحمر في كل الالوان »

تأملوا معي كيف تتطور الموحيات في بناء القصيدة ... اذ حين يسقط «الفيلم» ويفر المخرج ويصق المتفرج وتغرق اللقطات في نقطة دم « يظل الشاعر الذي « لا مأوى له » ولا .. ولا .. سيظل، وسينتظر «الدور الثاني» !! مشبعا بذلك الامل والرجاء من عودة الغائب حتى حين تكون «الصالة خالية الا من رجل نائم» اجل .. الا من رجل نائم !

هنا تشكل هذه الاشارة الواعية ، قوة ايحاءية عالية ، تعادل في توترها كل الجو المشحون بالتحفز والتقنية الذي طرحه الشاعر امام اهدافنا - عبر شاشة اللقطات - وبذلك التقطع الايزنشتايني الحاد .. وبعد كل هذا .. لا يبقى في الصالة : «الا رجل نائم» !

هذا التركيز على «النوم» و «الرجل» في شعر بلند هو ما يدفعنا لنعطي الجارس كل هذا الاهتمام وكل هذا البعد العميق الواسع والمتكون من (الانا) الى (الآخر) الى (الآخرين) فالقضية ، فالعصر . دور الرجل النائم في الصالة الخالية «يتألق وضعيا» «الزئبق» الذي «يصمت في المحرار» في قصيدة «النزع» اذ ان ايقاع الشطر

الآخر : « ويصمت الزئبق في المحرار » الذي يدفع بالمتلقي الى التحديق في الاشياء المحيطة به بذلك الحذر والاندھاش واليقظة ، خاصة بعد ان يسقط الشاعر « المعنى - الرمز » على صيغة المتكلم :

« بئر بلا قرار

لا شمس

لا ارض ولا نھار

ويصمت الزئبق في المحرار »

كم هو عنيد ذلك « النزع » يابلند وكم هو متواصل مع التساؤل الذي تغمر به قصيدتك « هم .. وانا » :

« قلت لكم .. مرات .. مرات ، واعدت مرارا

قلت لكم سيموت .. لقد مات .. لقد

- مت جيفارا .. مت جيفارا

قل يحيا

- قل يحيا

- من يحيا

- قل يحيا .. »

... ...

« لا اعرفهم

فانا انسان من هذا القرن المجنون .. »

وبذلك التنوع في الايقاع والصعود والهبوط الميلودي في موسيقى القصيدة نحس الغضب ينثال من حناجرنا « هادئا » اول الامر ، ثم يتفجر ! ونصرخ : جيفارا .. جيفارا .. جيفارا ، ونحن نتساءل : اهو البديل للحارس الذي نريد ، يابلند .. انه وجه العملة لثورة العالم الثالث ، يسار اليسار الذي اردت ، .. ولكنه المخلص والعنيد والثائر .. الذي يعلمنا ان نصنع من

فلسطين فيتنام ثانية ان يزورنا في الحلم .. في الفكرة . في فوهة
البندقية في الاحراش . اما الفعل الثوري فهو مهمتنا اذ ليس المهم
ان نصل الى السلطة بل المهم والاصعب كيف نحافظ على السلطة
الثورية وجيفارا يعلمنا هذا الدرس مطرزا بدم الشهادة . يعلمنا
ان نصل بالوسيلة التي نريد ، .. لكن لك وسائلك ايها الحارس
المتعب ، فهل يفيد ان تغني فقط ، ام ان تختار الوسيلة الانجح
وتبادر لتحقيق الفعل الثوري فورا :

« زرعونا في نقمة الشمس ظهیرتنا ظلا

فبقينا في البيت الاول والثاني

في الثالث والرابع

في الخامس والسادس والسابع و .. و ..

اطفالا مصلوبين على الجدران

وجه الانسان بلا انسان .. » (ص ٨١)

... ..

طفت الحي ؟

وبعدئذ ؟

اتنا نريد ان تتحرك وهذا ما تدعو اليه « اغاني الحارس
المتعب » الا نبقي في نقمة الشمس مزروعين اطفالا وظلالا .. وان
لا تبقى امرأة تجتر مع الصمت مع الموت ، ليالي العرس » .

اموئل ان تلبس الحذاء كل يوم ؟

هل ترحل ؟

سر .. تقدم .. لا تقف ايها الحارس المتعب ، لا تقف .. لا
لا .. لا

« فقرنا العشرون

الف، مسافات الروعى في النوم «

والشارع يحتاج الى دفء خاص ، الى ايقاع جماهيري جديد ،
لا الى الثروات ! ايها الحارس المتعب «فالطرد» صعب ، ومهين ايها
الحارس ، صعب حد اللعنة ، لانك ولاننا ولان الجميع ، ندرك
جيذا بلا قلق مفتعل ان :

« سترجع الذئب

سترجع الذئب

ومرة ثانية

ومرة ثالثة

رابعة ..

سيولد الانسان خلف الباب « (الطرد - ص ٩٧)

ولكن ومع ذلك فانا «نظل في الوليمة الصغيرة الحضور في
الغياب ..» ! انت تعرف اذن ، ايها الحارس المتعب ان «الشاهد
المقتول» هو الذي يدين كل ظاهرات العسف ، انت تعرف :

« من قتل المقاوم الاخير ؟

اعرف من

اعرف من سمل عينيه ومن

قطع كفيه ومن

مثل ياعطوفة الامير

بحلمه الكبير .. « (ص ٩٩)

« انا وانت » يا بلند

وانا وانت

اذن لم نعتذر ، وان نوجه « اعتذار » نا ،

« معذرة ضيوفنا الاسياد

قد كذب المذيع في نشرته الاخيرة

فليس في بغداد
بحر
ولا در ولا جزيرة «

اذ ...

« نحن نكذب كي نولد من جديد »

وهذه الولادة يوءكد عليها بلند في اكثر من موقع فهو ليل
الحزن والغربة وعبر «ارض الموتى» والريح التي لن تخيفنا ان
اعولت ، تظل المسافة تسأل عن موعد في الغد في الف غد... ليتحول
الحلم الى «بعض سندل محترق ومبخرة» .
ويتبلور هذا الموقف في الوعد والعهد والولادة في قصيدة
« قل لي .. قل لهم .. » التي يخاطب فيها بلند «جدي» والجد هنا
هو حارس ايضا :

« فانا يا جدي

ساموت غدا في الف غد ..

...

انت غرست الوعد

وقلت : صن العهد

واذا مت ، رحلت ، ولم تك ملعونا

لم تك سجانا ، او مسجوننا

اما الوعد

فقد صار بي الجرح وصرت به السكينا

اما العهد ،

فقد عرفته مناحات الساحات الثكلى

في بلدي

ورآه غدي

مشنقة وبدا تتدلى كل مساء

وبغيا ما زالت تنتظر الزناء» (ص ١٢٠ - ١٢١)

اذن .. فبلند يتحرك على مساحة الماضي كما يتحرك على مساحة الحاضر بذلك الربط المحكم بين الجزئيات مكثفا اياها حد الاختزال ، موءكدا اياها في المعنى منذ البدء وحتى النهاية ، وفي التكرار .. ملونا جوانبها بكل الظلال والموجيات ، معمقا معناها في ذهننا بالفن وبالتقنية بالتقطيع تارة وباللقطة السينمائية تارة اخرى وبالمحاورة ثالثة وبالحرف الناعم وبتداخل الاصوات، وبالصمت،.. ولكل ما يمتلك الشاعر من قدرات ، يجندها بعد ان استكمل شخصيته الشعرية ليضعها في فنه صياغة تلقائية ، لا تصنع فيها ،

فالقصيد عند بلند تتدفق تلقائيا بتلك العفوية الحلوة ، الساخنة ، والعذبة ،.. وبتلك البساطة المعمقة مشحونة بالموجيات التي تتركها المفردة والصورة والشطرنج ، والمقطع والقصيدة ، من اللازمة الى الفاصلة الى الايقاع الداخلي ، والموسيقى ، والتناغم، منذ البداية وعبر الوسط ، وفي الذروة :

» يا جدي

قل لي

قل لي

ان ابعت في امسك

ان اولد ثانية في فرحة عرسك

ان اولد .. لاجرحا

لا سكيانا

لا سجيانا .. لا سجانا .. لا مسجوننا

فانا يا جدي

ما زلت براءتك ، كل براءتك
في الوعد وفي العهد

قل لي ..
هل .. لي «

واخر ما يدهمنا به بلند هذه المفردة المنحوتة والتي لا يمكن
ان تقتلع من سلب القصيدة فالقصيدة عند بلند الحيدري ذات وحدة
موضوعية ولا يمكن اقتطاع اي جزء منها حتى لو كانت مفردة واحدة،
بل ولانها مفردة واحدة !

ولو خيرت ان اقدم لكم قصيدة تقف عصريا ، في ذروة
اهتمامنا لما قدمت سوى «اغاني الحارس المتعب» بكل قصائده ، مع
اني وقفت طويلا في مقدمة الديوان وفي «حوار في المنعطف» فبلند
بعد ان يكون الحارس المتعب وبعد ان يتجاوز ذاته الى الحارس
الاعم والاكثر شمولية ومسؤولية ازاء العصر يتبقى له وعليه ان
يحاو الحارس الحزن ، ان يحاور الحزب الثوري الذي يوءمن على
يديه المنفتحتين بالخلاص ، يحاور القضية يحاور السقوط في النوم ..
اذ كيف ينام الحارس :

« ولم تزل تحرق كل لحظة برلين »
كم « برلين » عربية تحرق في عصرنا الدامي يا بلند ؟
كم « برلين » افريقية تحرق في عصرنا المجنون يا بلند
كم « برلين » في جنوب شرقي اسيا ، تحرق في عصرنا يا بلند
وكم برلين تنقد كمليون جنوة داخل اميركا نفسها داخل
اوربا

داخل العالم والعصر ، يا بلند
لكن يتبقى على الحارس ، في الختام ، ان لا ينسى انه

**مسؤول عن كل هذا العصر
وربما سنطلب منه النجدة .**

اشارة :

عن ديوانه «حوار عبر الابعاد الثلاثة» الذي صدر عن وزارة الاعلام - بغداد - مديرية الثقافة العامة في سلسلة «ديوان الشعر العربي الحديث» رقم ٢٥ - اختلفت الآراء فمنهم من اعتبره عملا ثوريا ومنهم من لم يجد فيه اضافة على شعر بلند ، ومنهم من اعتبره منحى صوفيا ووجوديا .

لكن هذه القصيدة - الديوان ، التي مثل فيها بلند كل خصائصه الشعرية التي تحدثنا عنها ، يشكل ذروة في شعر بلند دون شك ولقد اخذت منه هذه القصيدة - الديوان « جهدا طوال سنة كاملة» وكما يقول بلند نفسه» راجعت فيها فكرة قتل الاب عند ديستوفسكي وفرويد وريلكه وعدت ثانيا لقراءة فكرة الحق عند هيجل ضمن الانسان في الذات والانسان في الموضوع والانسان في المطلق . وكان ان خرجت بنائية تقوم على نهجين اساسيين هما الملحمية والدرامية كما سعت لالغاء الزمن المحدد الى الزمن المطلق كما يفعل المسرح التسجيلي وكان لها عدة ازمة : زمن في الداخل هو فراغ اثري ، ومثله زمن في المطلق الا ان الزمن في علاقة الانسان بالموضوع كان زمنا واقعيا ثم اتني استخدمت فيها النشر الموقع بعد ان راجعت القرآن والانجيل والتوراة ، وجدت ان قابلية التجويد والمصاحبة الموسيقية ناتجة عن ايقاع متكامل في النشر يقوم على

اصغر تفعيلة هي «فعل» فاستخدمت هذا الايقاع في النثر والذي يسهل الاحساس به في الالتقاء» ويستطرد بلند قائلاً عن تجربته هذه : «خلال عملي في القصيدة احسست بالاضطرار ومن خلال التجربة الى الوصول الى هذه الشكلية التي استخدمت فيها بعضاً من معطيات تجاربي السابقة كاستخدام الحوار وتجزئ الصورة الكبيرة ، واضفت الى ذلك ما فرضته التجربة كاستخدام النثر ، الذي جاء طبيعياً عندما اردت تصوير (الانسان في المطلق) ان استخدم اللغة الدينية لانها اللغة الوحيدة التي ارتبط فيها المضمون بالشكل ، فلغة الفلسفة لا تملك ذلك ولغة المبدأ لا تملك ذلك بينما اللغة الدينية تمتلك اللفظة فيها هذه الحساسية ، وكان الله في القصيدة وهو جزء من هذا المناخ الديني يمثل البعد النسبي المتغير :

لم يرك	» يا رب فمن بعد عنك
لم يرك	يا رب ومن قرب منك
لم يرك	والقائل اني انا الرب

في المربد الثاني - يستمر بلند - وعند عرض الدكتور محمد طارق الكاتب لجدول التفعيلات وقبل ذلك عند مراجعتي كتابه وجدت ان ثمة تفعيلة - وبالاخرى تجزئاً تفعيلياً يمر من خلال كل الابحر ، واذا حرفت هذه التفعيلة لتأخذ شكل المقطع «التسلسل» يمكن ان يقرأ كل شيء بايقاع منغم ، وعرفت من «الرحابنة» ايضاً انهم تحسوا ذلك عندما لحنوا قطعة ثرية لجبران ولكن هذم

القراءة المنعمة قد توقع احيانا في الاشباع مما تعافه الاذن العربية والبناء اللغوي فيها » .

ثم يوءكد بلند : « انا اعتقد ان كل تتاجي بعد « اغاني المدينة الميتة » ، نظرتي منها الى المرأة كتواصل حضاري ، الاب كقطع حضاري ، استعمال الحوار ، المنظور ، كل هذه الاطراف التي جاءت موزعة في قصائد مختلفة التمت في «حوار عبر الابعاد الثلاثة» واحتاج الآن الى خلق هذا التراكم الكمي للخروج بقصيدة تتجاوزها، وانا اشعر حاليا بانني في لحظة مراجعة كل امكانياتي » .

« من حوار مع الشاعر بعد فوزه بجائزة اصدقاء الكتاب

لعام ١٩٧٢ نشرته مجلة الف باء العراقية العدد ٢٣٣

السنة الخامسة ١٤ شباط ١٩٧٣ ص ٤٤-٤٥ » .

واذا كان ديوان بلند الاخير «حوار عبر الابعاد الثلاثة» يوءكد الصراع الدرامي عبر تطلع الشاعر في الذات وعبر تحرك الواقع المضاد ، من هنا فهو يستعمل الاصوات الداخلية المتناقضة لتأكيد هذا الصراع ومع ان بلند تجنب ان يكتب قصيدة الديوان هذه بشكل مسرحي ليبقي على الطابع الشعري مسيطر عليها ، لذا فهو حين يمزج بين الملحمية والدرامية فذلك لان الإطار الذي وضع به القصيدة هو الإطار الصالح والوءاء المباسه للتعبير عن الاصوات الثلاثة التي تدور القصيدة ضمنها ، اذ يمثل الصوت الاول علاقة الانسان بذاته والصوت الثاني علاقة الانسان بالموضوع والصوت الثالث علاقة الانسان بالمطلق وكل هذه الاصوات تتداخل ضمن

الفرد الواحد اي ان العمل الشعري في هذه القصيدة مسرحية الانسان الواحد عبر نزوعه الداخلي وعبر تمزقه مع الخارج وعبر تكوينه لخلفيته الذهنية مبدئية كانت ام دينية او فلسفية ، ونجد في الصوت الاول الانسان بكل صدقه في داخل نفسه بين السقوط في اليأس وبين الثورة بين الخيبة والتفاوتل وبين الحلم والواقع، في سراع متداخل اما الصوت الثاني فقد لمسناه واضحا في علاقته مع الموضوع ضمن سبعة وجوه كناية عن خطايا سبع فنحن فسي الخارج نسقط في التملق ونسقط في الخوف من الزمن ونسقط في رعب المكان ونسقط في المجاملة الى غير ذلك ، وكل هذه الوجوه السبعة تشكل حدود السجن الخارجية للفرد في ذاته .

اما الصوت الثالث فيتمثل بالخلفية الذهنية التي تتكون عند الفرد وتكون مذهبته والتي قد تفسره الى حد ما ، الا انها لا تستطيع ان تبرره تبريرا مطلقا فثمة تمزق بين هذه الخلفية وبين التحرك اليومي للحياة وأفترض بلند « الله هو الحق الذي تدور حوله هذه الاصوات لتحدد المسافة بينه وبينها » .

(راجع : مقابلات الطريق : حوار مع الشاعر بلند الحيدري حول : الابعاد الثلاثة واعماله الشعرية، وقضايا الشعر الجديد ، اجري الحديث : قاسم حول مجلة الطريق ٩-١٩٧٢ .

② - سعدى يوسف :

الحضور الواعي للشاعر

* « ان الوقت قد حان
لنقول كلماتنا القليلة
فقد تنشر الروح الشراع ! »
« سيفريس »

يسجل الشاعر سعدي يوسف في ديوانه «بعيدا عن السماء الاولى»^(١) حضورا تاما كإنسان و «يوءد ذاته بكل مشاعره في العالم المادي » عبر الكلمة الشعرية . فحين صدرت له «قصائد مرئية» وكانت المجموعة الاولى للشاعر التي تطبع في بيروت - ولهذا

(١) سعدي يوسف بعيدا عن السماء الاولى .. منشورات دار الاداب - بيروت ١٩٧٠

الاعتبار بالذات اعاد سعدي نشر بعض قصائده القديمة تأكيدا منه بان الشاعر هو امتداد زمني داخل التاريخ وهو كائن ينمو حضاريا ومن هنا فان الضرورة الموضوعية هي بالذات اولدت قصائده ، واوجدتها لذا فان حضور الشاعر ضرورة اساسية لاثبات انه موجود.. ولنح افعاله الشعرية والحياتية مدلولها الثوري الفعال ..

وقد فعل الشاعر العراقي بلند الحيدري ذلك ايضا ، في ديوانه «خطوات في الغربة» وللشاعرين قناعتهما حين نشرتا قصائد جديدة بل احدث قصائدهما في موءخرة الديوان بحيث يمنح الديوان روعية واضحة للمتلقي عن تجربة الشاعر الذي يصارع ضد ابعاده ومنفاه - نفسيا ومكانيا - عن السماء الاولى ولما يزل به توق شديد للعودة الى نفس النبع والارض .. فكان حسهما - بلنسد وسعدي - الحاد بالاغتراب واضحا لدرجة المראה .

سعدي ، اذن بعد ان قدم نفسه - متكاملا كتاريخ - في ديوانه «قصائد مرئية» عاد لي طرح نفسه في قصائد جديدة تمثل مرحلة الاغتراب في «بعيدا عن السماء» ، لكن الشاعر - في هذا المجموع الشعري - يظل لصيق الصلة بالوطن والانسان والقضية عبر منظور غير ساكن للكلمة الشعرية ككائن ولدلالة القصيدة وتأثيرها على المتلقي .

فهل تسجل قصائد الديوان تاريخا خاصا بالشاعر ، يسجل به حضوره الواعي عبر زمن الاغتراب ومكانه ؟
بالتأكيد ان القصائد الجديدة تشكل تاريخ الشاعر ضمن زمن

الديوان — كما تسجل حضوره الواعي ، والجواب .. اجل « اذ من ذا يسهم في كتابة هذا التاريخ اكثر من الشاعر نفسه ؟ »

سعدي يوسف ، على ضوء ما تقدم ، شاعر موعرخ ، وموعرخ ذو حضور واع لفن شعره .. ومن المجحف والخطأ البالغ ، الاعتقاد بأن سعدي لم يقدم جديدا بعد دواوينه الخمسة التي شكلت تاريخ شعره وتاريخ فنه حتى صدور «بعيدا عن السماء الاخرى» (٢) .

سعدي ليس كالذين يفهمون التجديد قفزات مصطنعة على اكتاف ديوان الشعر العربي والعالمي لان التجديد لدى سعدي — باعتقادي — امتداد مدروس ومقنن وموعرخ للمعطيات الزمن وصراعاته وكل تناقضاته شعرا وتراثا وتجربة حياتية ولا يمكن بناء صرح اية قصيدة جديدة على اساس واه او على اساس قطع الظاهرة الجديدة عن صلتها بالماضي والتراث ، ولان سعدي ملم الماما واعيا بتقنية القصيدة ومعمارها الفني فهو ملم ايضا بتاريخ القصيدة العربية عبر عصورها المتنوعة فهو يدرك تاريخ شعره ويدرك تاريخ فنه لانه يعي موقعه الآن وموقعه بالامس ، وما يجب ان يكون عليه موقعه غدا لذا فهو يحقق لذاته الامتلاء المطلوب والتواجد التام والانسجام مع الجمالي والجماعي ، والهادف من الاشياء .

(٢) للشاعر : « اغنيات ليست للآخرين » و « القرصان » و « ٥١ قصيدة » و « النجم والرماد » و « قصائد مرئية » قبل « بعيدا عن السماء الاولى » وله « نهايات الشمال الافريقي » و « الاخضر بن يوسف ومشاغله » وآخر دواوينه صدر في بيروت ١٩٧٤ عن دار الفارابي وهو بعنوان « تحت جدارية فائق حسن » ويتضمن قصائده الاحداث .

وسعدي في «بعيدا عن السماء الاولى» يمنحنا ابعاد تجربته ووعيه وحضوره التام بمضامين واشكال قصائده وبتواجدها وتراسفها في ديوان وبدلالة العنوان الذي اختار لها ، بدءا بالصيغة الفنية للقصيدة وانتهاء بتثبيت تاريخها ومكان نظمها في التذيل فالقصيدة عند سعدي يوسف ليست ذات معمار عمودي والذي يعتبره عملا مكتوبا يخضع للايقاع والقافية والوزن بل انها تحقق - كضرورة - عنصر التأثير في ذاكرة المتلقى ليس «في غفلة من ارادة القارى»^(٣) بل في التفاعل مع ارادة القارىء والمتلقى .

سعدي يترك قصائده في ذهن المتلقى لانه يدفع المتلقى للمشاركة في وعي زمن وحدث وموقف القصيدة . وبهذا يظل سعدي يتميز بخصوصية التناول والتعبير وهو لم يجمد عند خصائصه المميزة في بناء معمار القصيدة بل عمقها ، واغناها في ديوانه الجديد هذا :

١ - لما يزل «الايقاع الداخلي» في قصائد سعدي حارا ومنسجما مع الايقاع الخارجي .

٢ - «قافية» القصيدة الحديثة ، ذات غنائية وموسيقى غير محدودة بنهايات العمود الشعري بل مشبعة بالتناغم الحديث ، اي ان سعدي يهتم بنهايات الاشطر وتشابها وتناغم موسيقاها ، وقد

(٣) انظر المقدمة التي كتبها د . سامية اسعد لترجمة ديوان لوي اراغون : « الزا وغيون الزا » منشورات الهيئة المصرية للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧٠ - حيث تقع الكاتبة بالعديد من التقديرات والتحليلات السوربالية والبعيدة عن فهمنا الواقعي ، في شعر اراغون .

- يقوده هذا للعودة الى هندسة القصيدة العمودية يوما ما •
- ٣ - «الصورة» في معمار القصيدة تسجل موقفا وتطرح فكرا في هذا الديوان ، ايضا •
- ٤ - تظل «ارضية» قصائد سعدي ملونة بمناخ «طبيعي» منيئ بتأثيرية واضحة ، وبانطباعية احيانا : (الريف ، البحر ، القرية ••) •
- ٥ - «المضمون الاجتماعي» لدى سعدي ظل مرتبطا بالعراقي انسانا وارضاً وقضية وبالعالمي شمولاً انسانياً وتطلعاً ليس كوزموبوليتياً بل امياً •
- ٦ - المعالجة ظلت تدور داخل اطار «الرومانتيكية - الواقعية» في البعد العام لقصائد الديوان •
- ٧ - «البساطة - المعقدة» هي سمة «لغة» القصيدة والمفردة عند الشاعر •
- ٨ - «التنقيط» و «الفراغات» بين الاشطر والمقاطع ودلالاتها الزمنية وموحياتها النفسية والفنية والسياسية ظلت تشكل مع وعي الشاعر لتقنية القصيدة •
- ٩ - كذلك استعمال الارقام وايقاعها - وبخاصة باللهجة العامية العراقية - ودلالة هذه الاستعمالات •
- ١٠ - مدلول «التذييل» بالزمن والمكان كجزء متمم لمناخ ومضمون وشكل القصيدة •
- ١١ - استعمال «المفردات الاجنبية» بغراماطيقيتها ، وشكلها لاشباع

جو القصيدة بواقعها التاريخي •

١٢- «المدخل الاستهلاكي» في قصيدة سعدي يقود الى «اضاءة

الحدث» عبر تنامي «الصور والمواقف» داخل معمار القصيدة.

١٣- «الوطن - القضية» و«الوطن - الاغنية» و«الوطن - الحبيبة»

و «الوطن - الانسان» و «الوطن - الحرية والتقدم»

و «الوطن - الحزن» و «الوطن - البديل الاروع والتطلع»

ظلت هذه المعاني تجد رموزها في مضامين قصائد سعدي •

١٤- استعمال «النثر» لتعيق الواقع في ذهن المتلقي كقصيدة

«مرثية الى هادي طعين» - مثلاً - ••

اذن فسعدي يخطط لقصيدته جيداً وهو بذلك يسجل حضوره

الدائم والواعي والمنسجم مع تنامي المؤثرات النفسية والحسية

والثقافية والحضارية في مجمل لغته وتعبيره •

ولان سعدي يفكر بصمت ، فهو يحيل صمته هذا الى وعي

للضرورات عبر استلهاام واستشراف ابعاد الممكنات من الامور في

الواقع الحي لذا فهو يعطي قصيدته للمتلقي ضمن ادراكه لعقلية

هذا المتلقي وظرفه وتياراته ، و آخر متراكمات همومه و آخر مواعيد

انفجار هذه التراكمات من هنا تأتي قصيدة سعدي مشبعة بتأثيرها

النفسي والغنائي على نفسية المتلقي ولانها قريبة من الوجدان ، اليقة،

حتى في حزنها العميق • لذا فهمي تضيف وعي الشاعر وحضوره الى

وعى المتلقي وحضوره الخاص لذا قانت تحس ازاء سعدي بانه

يقف في مواجهتك انه موجود ، ومتى يوجد الشاعر يوجد شعره ،

وتوجد القضية قبل ذلك اذ «يوجد الشعر بالقدر الذي يوجد به تفكير في اللغة ، واعادة خلقها في كل خطوة مما يتطلب تحطيم اطار اللغة «الجامد» والقواعد وقوانين الكلام «المحافظة جدا» وهذا هو «ما جعل الشعراء - الخالدين - يقطعون شوطا بعيدا في سبيل الحرية» كأراغون وايلوار وناظم حكمت ونيرودا .. الخ .

اذن فحرية الشاعر وحرية القصيدة وحرية التعبير الخاص تتحقق وتتشكل في شعر سعدي عند فهم الضرورة وعند فهم ابعاد الحضور الانساني الواعي في كل خطوة يخطوها الفنان ابان عملية خلق اثره الفني ، وهو في سبيل ذلك يسعى لتحويل القصيدة ثم الديوان ثم عنوان الديوان الى عمل جمالي : الى فن .. وهو بذلك يعطي نسغا خاصا وجديدا لقيمة الكلمة والرقم ، والتاريخ ، والمفردة الاجنبية والعبارة الثرية في قصائده .

انه يعطي الشعر نفسا خاصا ، نفسا ليس تسجيليا - وثائقيا - محليا ، بشكل مغلق ، بل بشكل منفتح على عالمية ذات شمول انساني، كل ذلك مع احتفاظه بخصوصية الارض التي يتحرك عليها كما قلنا : ارضه الاجتماعية ، الفكرية ، الحسية ، الذاتية .. قبل ذلك وبعده ، طبيعته الخاصة كواحد ممن يجيدون التعبير تلقائيا عن (الخجل البصري) الرائع .

يقول اراغون :

انا اغني بالمعنى الذي اعطاه فيرجل لهذه العبارة :
« اتغنى بالسلاح وبالانسان » ولا يمكن ان يرفض

غنائي ان يكون ، لانه سلاح في يد الانسان الاعزل ،
 لانه الانسان نفسه ، والحياة سبب وجوده ..
 انا اغني لان العاصفة ليست من العنف بحيث
 تطفى على غنائي ، وايا كان الغد ، يستطيعون
 ان ينزعوا غني الحياة ، لكنهم لن يطفئوا غنائي »
 وهذا ما عاشه ويسعى اليه سعدي يوسف - ايضا - .. اذ انه
 رغم «الوقت الصعب» ساعة «الحقد العظيم» قد استطاع ان يخترن
 حزنه ليبين بعدئذ «لهذا البلد الممزق ، وجه الحب المتألق» حتى لو
 عصفت اعلى الاعاصير بكل قيم الانسان والماضي والقضية .
 ان سعدي في «بعيدا عن السماء الاولى» يسبح باتجاه الضفة
 الاولى ، السماء الاولى ، لانه لما يزل يجب هذه السماء يجب هذا
 الوطن ، وليس سهلا على انسان قضى عمره لصيق الوطن - القضية،
 والاغنية والحزن، والانسان والتطلع النبيل، ان يغادر الوطن الكبير .
 وان يكون خارجه ، دون ان يعاني من غربة عنيفة واستلاب حاد ..
 فكم كان غنيا وفضا ان يحاول الشاعر العراقي سعدي يوسف حضور
 الموءتمر السادس لاتحاد الادباء العرب الذي انعقد في القاهرة
 - مثلا - دون ان يستطيع لان جواز سفره المسحوب منه ، انذاك،
 لا يسمح له ان يكون «عراقيا» في موءتمر القاهرة؟! .
 فهل اعنى من ذلك واعنف واكثر مرارة واستلابا وايلاما للشاعر
 اذ يكون «بعيدا عن السماء الاولى» بالرغم منه؟! .
 ثم .. ماذا يذكر الشاعر من قضية الانسان العربي اعمق من

جراح وطنه وابناء وطنه ورقاقه في المواقف والمعتقلات ونقرة السلطان وموت هادي طعين (قصيدة وفاء الى نقرة السلطان ص ٤٢) وبدر شاعر السياب ، زميله ورفيقه وابن مدينته «حيث الحضارة اوقفت سنتين حتى مات شاعر» مرثية ص (٣٤) ومن وقوع الشاعر الانسان «في قبضة السجان» (كلمات شبه خاصة ص ٩) ؟!

ثم ما أقسى الحياة على الشاعر حين تظل «أوراقه تستمطر الجوعا» تحت السماوات الغريبة» (خواطر في مدينة قريبة من البحر ص ١١) ؟!

وكم هي قاسية حياة المنفى ، حين يظل الشاعر يحلم بالشط والذكريات ومدينته «البصرة» فيبكي، وحين يفيق فيجد فوق وسادته قطرة «لها طعم الطحالب» : «انها البصرة» (قصيدة : شط العرب ص ١٤) ؟! ثم هل امر على الشاعر من ان يفارق الاصدقاء والاحبة فيتذكر ذلك الصديق الذي :

مرء على باب حديقه

واختفى

لم يفتح الباب : ولم يعرف صديقه «

(بطاقة زيارة الى رشدى ص ١٧)

وحين يموت الشاعر كل ساعة وحوله :

« تولد او تموت

الناس والاشجار والبيوت «

(رسائل جزائرية ص ٢١)

فأي معنى لوجوده هناك «بعيدا عن السماء الاولى» اذن؟!
سعدى اذن ، يبحث عن التعويض في الغربة ، يبحث عن الحضور
التام في حركة الاشياء وعلاقاتها لذا فهو يتأمل العالم ونفسه عند
«اسوار عكا» (ص ٢٦) فيحاسب ذاته بأقرارات توكيدية :

« او من ان النار قد تحرق العار الذي في وقد تخبو... »

اؤمن ان البغض اعظم ما يمنحه الحب .. »

ثم في مراجعات سعدى «لشجرة الدفلى» (ص ٢٩) وانغماره
في «الشخص الثاني» (٤) (ص ٣١) الى ارتطام الشاعر بالامجاد

(٤) اهمية « الشخص الثاني » كقصيدة لدى سعدى ذات علاقة
بثقافته فقد سبق له وان ثبتها في ديوانه « قصائد مرئية » مع
فارق مهم هو انه حذف الاهداء : « الى لورنس داريل » في هذا
الديوان .. وقصيدة (داريل) التي هي بنفس العنوان « الشخص
الثاني » سبق وان ترجمها الاديب والصحفي العراقي الشهيد
حميد رشيد في مجلة عراقية بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ وقد
اعجب سعدى بها بالذات ، ثم ان سعدى غير كلمة « مرتاع »
(ص ١٥٩ - قصائد مرئية) بكلمة (يرتاع) (ص ٣٢ - بعيدا
عن السماء الاولى - ثم غير في تاريخ القصيدة ومكانها : سيدى
بلعباس ٢٥ - ١٠ - ٦٤ في ديوانه الحالي والجزائر ١٩٦٥ في
ديوانه السابق كذلك قصيدة « مرئية » في ذكرى بدر شاكر
السياب (ص ١٨٧ - قصائد مرئية) حيث ارخاها في ٩ - ١ - ٦٥
اما في ديوانه الجديد فقد ارخاها في شباط ١٩٦٥ من هنا تأتي
اهمية ودلالة هذا الشطر من القصيدة .

« حيث الحضارة اوقفت سنتين حتى مات شاعر » اذن
مرئية السياب اكتسبت هنا بعدا جديدا الا وهو مرئية العراق
لذا فالقصيدة - هذه - هي امتداد « لمرئية الاولى الاربعة عشر »

السالفة حين القت به مرغما على شواطيء «الحي العربي» في المنطقة الاسبانية بالمغرب (ص ٤١) ٠٠ الى تذكره وتخيله «موقف شرطة السماوة عام ١٩٧٨» الموءدي الى سجن «نقرة السلطان» حيث يقف الشاعر عند الاتي ويترك الزمن منذ :
 « ١٩٤٨ حيث كان هادي طعين عاملا ميكانيكيا سجيناً في نقرة السلطان .

وفي ١٩٥٨ حيث كان هادي طعين في نقابة الميكانيك مطلق السراح حديثاً من نقرة السلطان .
 وفي ١٩٦٨ حيث مضت ثلاثة اعوام على موت هادي طعين بالسبل في نقرة السلطان .

وفي ١٩٧٨ حيث مضت اعوام على وفاة هادي ، يستذكر السيارة الاولى وركابها ١ ، ٢ ٣٠٠٠٠٠٠ الى السيارة رقم ١٠٠ حيث يحتوي سجن السلطان مجدداً - كما يتخيل الشاعر - ثلاثة آلاف سجين ينامون جسداً على آخر ، من «ضيق» الصحراء ! ٠٠ كما حدث ذلك ، من قبل في سجن نقرة السلطان !

المنشورة في ديوانه السابق والتي يمكن اعتبارها من اصدق قصائد سعدي واكثرها حرارة والمثورة كذلك كمر سعدي نشر قصيدته « ساحة اسبانية » في المجموعتين ويبدو من خلال ما ذكرناه ان هذه القصائد الثلاث « مرثية » و « الشخص الثاني » و « ساحة اسبانية » تحظى باهتمام خاص من قبل الشاعر وهي تدخل ضمن تسجيله لهذا الحضور الواعي من خلال تكرار نشرها في ديوانين متعاقبين .

اذن فديوان سعدي هذا ، هو ديوان الاستذكار والمراجعة والتطلع نحو الرؤيا الجديدة فى الحياة وفن الشعر عبر الغربة والتشرد والحلم ولكن بحضور الشاعر الواعي •



والشاعر سعدي يوسف يمنح قصائده مقومات النجاح والتواصل حين يكون الشعر عنده «مادة للمعرفة» لكن المعرفة التي يطرحها سعدي في «بعيدا عن السماء الاولى» هي معرفة مخضبة بذكريات نريف الحزن والالام والدم المسفوح على ارض الوطن ، معرفة مطرزة - بذات الوقت - بالتفاؤل والحب ، والاتصاف الحتمي ..

لذا فان الشعر عند سعدي يوسف يبدأ - كما يقول اراغون:- «عندما تفهم» بطرق ليست بالضرورة طرق الفهم المعادية ، ان الشعر يوصلني الى الواقع بطريقة مباشرة .. والانفعال الشعاري علامة المعرفة التي تم الوصول اليها - لا العكس ..)

ان شعر سعدي ينشأ لا عن «الالهام المطلق» بل عن «ارادة الشاعر» وافكاره ومطالبه فالشعر الوطني - الرومانسي - الواقعي لدى الشاعر يرتبط - كما قلنا - بالارض والانسان والقضية لذا فهو «يخاطب الذاكرة» ويفني في اشكال تقنية تتخطى القوالب المعادة والمكررة لدى الشعراء الآخرين .. انه يجب ، ويجسد حبه للانسان اينما يكون ، وبهذا يجسد أميته ايضا .. وهو يعتبر الكلمة «وسيطا» بينه وبين الانسان والزمن والواقع والحلم مع

اتنا نحس احيانا نفس «ابي تمام» و «السياب» في شعره فمثلا في قصيدته «جزيرة الصقر» تحس روحية السياب قرية الى موحيات قصائد «شناشيل ابنة الجلبي» وليس هذا تقليدا او تأثرا بل اصالة في سعدي كما في السياب اذ ان هذا ليس غريبا فالسياب وسعدي ولدا في (ابي الخصيب ، جنوب البصرة) وعاشا وترعرا هناك ، وتزاملا وناضلا سوية داخل حركة وطنية واحدة ، ومناخ واحد ثم افترقا ... وفرق بينهما اكثر من سبب واكثر من مبرر ذاتي وموضوعي ، وهما - معا - تأثرا بالشعر العربي القديم وبابي تمام بالذات .

فسعدي الذي ولد في قرية بابي الخصيب عام ١٩٣٤ ، بدأت محاولاته الشعرية عام ١٩٤٨ ، وهو في «جزيرة الصقر» - مثلا - يعطينا «القصيدة التصويرية» قصيدة اللوحة ذات اللون والابعاد والخطوط التي اعتمدتها الصور الحسية لكننا نرى القيم الفكرية مضاءة من خلال الصور .

« وانت في الماء تنامين وكالماء الذي يرجف

ترجف اضلاعك ..

تدعوني

ان امنح الدفء لاطفالك والبرد لأحداقك

والورد والاثمار والالوان لاوراقك .. »

وهو بهذا المقطع التالي بالذات يقترب من السياب :

و «النخل ، أشباحاً ، وسعف النخل اشراكا .

وبغته ..

فتحت للعالم شباكا

وأنحسر الفجر الضبابي وبان الماء والطين

وبعض اكواخ ، ولون فيك مكفور

جزيرة الصقر !

واطبقت على العالم شباكا «

ولولا «بغته»^(٥) هذه التي هي من التفاتات سعدي الواعية

لقلنا ان هذا المقطع للسياب وحين تقرأ — «كلمات شبه خاصة» الى

عبدالمجيد الرازي نحس ان الشاعر يتألم ، عبر المعرفة لانه يتذكر

الماضي حين كان — معا — في البستان فيحسد كل الذين بإمكانهم :

« ان يدسوا كتابا واحدا

في راحتي انسان »

وهو الى جانب حبه العنيف للسماء الاولى يطرح نفسه بحضور

تام في كل قصيدة عبر لمسة جديدة او ايماءة او حركة او ايقاعا :

« مطرا فوق الشجر

مطرا فوق الحجر

(٥) لقد استعمل الشاعر ناظم حكمت في قصيدته « انه الثلج » كلمة

« بغته » من قبل :

« انه الثلج » سقط

بغته ، ودون علمنا في الليل

واستهل الصباح بالغربان

التي طارت على الاغصان البيضاء »

مطرا فوق المطر «

(شتاء سابع ص ٥٠ - ٥١)

فبعد هذه الالفة في الصورة تأتي عبارة «مطرا فوق المطر» لتمنح الوقفة والتأمل عند المتلقي للقصيدة ، فالشاعر لا يدعك تقرأ وتمشي بل ان تقرأ وتتوقف وتتأمل ففي التأمل والمعاناة بالتأمل يولد الجمال، وتولد المعرفة ،.. وبهذا يدفعك الشاعر للاسهام في العملية الشعرية وبعدئذ في العملية التاريخية في التغيير الثوري ، لذا فان هندسة القصيدة لدى سعدي تتشكل عبر تصميم مسبق ووعي تام للشعر كمادة للمعرفة .

» ١ - دقت الساعة الدقة العاشر

دقت الساعة العاشرة

دقت الساعة «

(تقاسيم على العود المنفرد)

ثم يتحرك الشاعر عبر موحيات عدة يمنحها للكلمة في التكرار:

» فادخلي يا صبية داري

ان يتي مزاري

ان يتي مزار «

فهو في اختزال الجملة او العبارة او الكلمة .. يعطينا وقفة التأمل عبر ديناميكية الفعل الشعري (لاحظ التأكيد على « لم » وطبعها بالحرف الاسود في قصيدة «الفن والراية») .
والشاعر لا يحدد الجديد والاهتمام بشكل القصيدة ومعارها

في اللفظة وحدها ، بل في التكوين العام للقصيدة ايضا ، فهو يخلق التداخل بين قصيدتين ذات هدف واحد ، عبر تركيب واحد .. فانت تقرأ قصيدته «غرناطة» وفي ذات الوقت تقرأ قصيدتين متداخلتين يبرز احدهما الشاعر بطبعها بالحرف الاسود البارز ، فكأن القصيدة الاولى «حالة تداعي» في القصيدة الثانية :

١ - منتصف الليل

أ - في «البائسين» اراك تبحث في الظهيرة

٢ - لقد اطفئت الحمراء

ب - وراء بهجة المدينة والمخازن عن حكايات الصغيرة

٣ - في الساحة

ج - عن منشد اعشى وزاوية تدور بها القصائد

٤ - عيناه في الساحة

د - سرية ، عن ذلك السفح الذي قتلوا به لوركا

وعن بقيا قصائد .. (٦)

ثم يأتي سعدي على شكل جديد في تصميم القصيدة ، وذلك في التلاعب بموقع الكلمات وتركيبها ثم في اعادة بناء المقطع ، بشكل جديد بحيث يعطيك افقا اوسع للقصيدة ثم يضعك عند نقطة التلاشي في نهاية كل مقطع وكأن الزمن لا ينتهي عند الكلمة الاخيرة،

(٦) الارقام والحروف - مني - تاكيدا على ضرورة تمييز الشطر عن الاخر في قراءة القصيدة .

ولكي اوضح العمل الفني في هذه القصيدة اضطر لتقطيعها وفق
هذا التخطيط بهذا الجدول :

١ - تقسيم

المقطع الاول

وراء السماء /

الندية /

تمر / العصافير /

هذا المساء /

رأيت / على الريح / خصرك / ان السماء الندية

كرائحة الارض / سرية / والثياب القصيرة

المقطع الثاني :

وراء السماء /

الليفة /

تمر /

النوارس /

هذا المساء /

رأيت على البحر / شعرك / ان السماء الليفة

كرائحة الارض / شرقية / والمرايا الكبيرة

ان تكرار المقطع بكامله واعادة بنائه ، كما هو ملاحظ يوءكد

حضور الشاعر في تصميم قصائده ، وفي بناء معمارها الفني •

ثم حتى في استعمال سعدي للنثرية في قصائده كـ «مرثية الى هادي طعين» - مثلاً - يعني ما يفعل ..

بهذه القدرات الخاصة يتميز سعدي يوسف بتجديده الواعي فهو بقدر ما يجدد في شكل القصيدة العربية ، يظل لصيقاً بالواقع . لذا نراه يستعيد - ، وهو يكتب قصائده ذات النفس الثوري ، الموءطر بالحزن والمشحون بالانفعال . اذ يترك قصائده هذه تنثال بعفوية وتلقائية لتمثل الحالة التي وصلتها درجة الانتقاد الشعري عنده كما في قصائده «باب سليمان» ص ٥٣-٥٦ و «العمادية» (ص ٦١) وبخاصة القصائد الاخيرة في ديوانه «بعيدا على السماء الاولى» - القدرة التقنية التي يستعمل فيها سعدي مهاراته، والتي هي ..حصول ايمانه بالبحث والتقصي فهو لا يتعب قطعاً في خلق كل ما يسكن ان يغني ابعاد القصيدة ، ويعطيها ابعاداً جديدة في الشكل والمضمون .. وهو حتى في قصائده الموجهة لاشخاص معينين : عبدالمجيد الراضي ، رشدي ، محمود البريكان ، يخاطبنا جميعاً - نحن كل اصدقائه ورفاقه - بنفس الكلمات المتأللة ، وهو في ذلك كله يوءكد رغبته الحارة في العودة الى السماء الاولى (الوطن والحزب والقضية) يظل يرجو البحر ان يمنحه الشيء الكثير ويعيد اليه اعماقه العليا ، ويجلو الروية بعينه فصدي وحشة الغربة يتجلى عند سعدي في مجمل قصائد الديوان وكأنها امتداد الى «ترتيلة البحر» اخر قصائده المرئية ، والتي يصرخ فيها الشاعر بآلم :

يا بحرنا الازلي ان تهنا فضيعناك حيناً
 ان كنت قربانا لالهة سواك
 ان لم تمرغ في عواصفك الجبينا
 فلاننا ضعفاء اسرى
 ولاننا ضعفاء اسرى
 ولان شيئاً مات فينا
 يا بحر جئنا مرة اخرى
 فلا تكن الضنينا

اذن فالبحر هو البستان وهو السماء الاولى وهو الوطن
 والحزب والقضية وهذا الاعتراف السياسي الواضح دلالة تواضع
 الشاعر وجهه لقضية شعبه وامته والبشرية التقدمية وبهذا الصندق
 يظل يتحدث سعدي عن نفسه وعن الآخرين :

«ولاننا ضعفاء اسرى ..»

فسعدي لم يخسر صدقه ، ولهذا لم يخسر احبابه ولا لفته ،
 ولا استمرارية الكتابة ..

لذا كان صوته ، ولما يزل ، عميقا في نقده الذاتي ، حتى جاءت
 قصيدته «كلمات شبه خاصة» وغيرها لتسجل اعترافا جديدا بهذا
 الحضور الواعي للشاعر من خلال قهره ، وغضبه ، وازمته ايضا .
 ان قصائد ديوان « بعيدا عن السماء الاولى » تسجل شهادة
 الشاعر وطموحه للعودة الى النبع ، وتغييره قيم الواقع الراكد ،
 ويظل عبر توحده يمتلك ذلك الصوت العميق المتألم الذي يفيض

شوقا من الاعماق :

« تخجل ان تأسى ولا تقدر ان تضحك

وتعصب العينين حتى لا ترى جرحك

تريد ان تبقى قويا دون ان تقوى »

ومع ان صوت الالم والتوحد ينسحب احيانا على حزن عاجز،

حزن متشائم لكنه يتفجر في الاخير ، عن تطلع نبيل وخير .. حين

يسترجع الشاعر بذهنه صورة النخيل والذكرى والبصرة :

« وكلما ارعدت الادواء اعضائي

واجهني النخل

نجيلا ، غامضا ، مستوحدا ، نائي

قاماته ، تمنحني لحظة ايماء

وسعفه يهمس في العتمة ، اسائي »

* * *

اذن فالديوان يشكل ، بمجموع قصائده ، معاناة الشاعر

الحقيقية ، ليس في خلق الشكل الفني ، واعطاء مفهوم الشاعر

للجمال ، حسب ، بل والمضمون المؤثر الصادق ، بلا ضجة وبلا

حاجة للإعلان عن كونه «مسيحا» جديدا يحمل صليب الالم على ظهره

وهذا ما يميز تواضع وبساطة الشاعر المعقدة ضمن اطار الواقعية

الرومانسية ..

وهذه المعاناة التي عبر عنها الشاعر ليست سمة خاصة بل يمكن

ان نعتبرها ظاهرة تنسحب على كل الشعراء العراقيين المبدعين ..

ويمكن ان نقول بداهة . بان الشعر الحقيقي هو الذي ولد في المعاناة ووسطها وهو الذي ولد ايضا خارج الضجة واقول خارج الضجة لانني لا استطيع الجزم بالقول : خارج الوطن ! اذ ان التصاق الشعراء بالوطن انسانا وقضية هو ابرز سمات نجاحهم وابداعهم حتى ولو كانوا مغتربين داخل اوطانهم بل وبسبب ذلك في اكثر الاحيان :

محمد مهدي الجواهري ، بدر شاكر السياب ، عبد الوهاب البياتي ، بلند الحيدري ، محمود البريكان ، . . وسعدي يوسف ، والعديد العديد من ابرز الشعراء الذين اثروا واغنوا الكلمة الشعرية وغنوا الوطن والانسان . . فهو لاء كتبوا اروع قصائدهم حين تظل القصيدة الاروع ولفترة زمنية طويلة هي تلكم التي تدخل العراق من خارج الضجة ، اذ ان العديد العديد من القصائد التي تذاق ويتسع نشرها بسبب مركز الشاعر الرسمي ، ليست صادقة في تحديد قيمة الشاعر ، لان ما يحاط بها وبالشاعر من «مجد» هو حالات زائفة ومصاحبة وكثيرا ما واجهتنا هذه الظاهرة المرضية ، على الطبيعة للأسف . . وفي جميع العهود التي مرت بالعراق .

ان الشعر الحقيقي هو الذي يلد وسط المعاناة ولا يستأذن حين يتسلل الى قلوب القراء بلا حيلة ، ولا جواز سفر رسمي ! وسعدي وقصائده من هذا النمط لانها تابعة من صدق المعاناة ومن ثم اصاله الشاعر نفسه . . ومتى ما اصبح الشاعر يطالب الآخرين بالكتابة عنه ، صراحة ، او تليجا ، اغراء ، او ضغطا ، اذ ذلك ، لم يعد الشاعر

هو ذاته المبدع بل طالب المجد .. وان كان زائفا وهذه اخطر آفة تواجه الشعر العراقي الحديث ، او المعاصر - بصورة دقيقة - والشعراء ، بصورة ادق ..

ومع ان سعدي في (خجله البصري) وانطوائه على نفسه ، لايعني زهدا في شهرة ، او مساهمة ، او مسيرة ، .. كلا ، .. الا انه يظل ولفترة طويلة يسير مع الجميع ، ولكن داخل تفرد الخاس :
« اسير مع الجميع •

وخطوتي وحدي » « استطراد : ص ٩٥ »

لكنه يظل في نفس الوقت ، الشاعر المعبر عن شرائح واقعا اليومي اجتماعيا وفكريا وسياسيا وقد تخطت قصائده في تعبيرها عن الواقع اليومي ، كل اثم وشوائب الفوتغرافية المحنطة ، لما يستمتع به الشاعر من قدرة تقنية ، في خلق اثره الفني •

اننا نظل نتذكر بحب ومودة ، هادي طعين المناضل الذي استشهد داخل السجن ، متأثرا بمرض السل ، وصمد وادي العامل النقابي الذي اغتيل على ضفة شط العرب ، ومحسن الفلاح من هور السفطة و .. وكل النماذج الانسانية التي استلها الشاعر من الواقع وصورها بصدق •

كما سيظل سعدي يوسف الشاعر الذي يتمثل قيم وامال ابناء شعبه وطموحاته الخيرة ونضالاته وما رافقها من آلام ودماء ودموع فهو اساسا ، ظل ولما يزل متفهما ، وواعيا ، لروح العصر ، والاتجاهات الجديدة في الرفض والاحتجاج ، والتمرد والمقاومة فالثورة •

هذا هو سعدي «السماء» التي كان بعيدا عنها والذي اضناه
البحث عن عمل في بيروت ، بعد تغربه من العراق ، كما اضناه سلوك
الناشرين ، ولم يسقط في حبائل مغريات المجلات والمؤسسات
المشبوهة ، فذهب الى الجزائر ليعاود خدمته لاجيال فتية من ابناء
العروبة ، مدرسا للادب واللغة العربية ، كما كان في العراق، بتواضع
الشاعر الانسان الذي ما تدافع يوما بالمناكب من اجل جاه او منصب،
واقصى ما يعمل له انه يحتج او يتألم ، او يتذمر حين يوضع في غير
موضعه ..

وعبر هذه الرحلة داخل المعاناة ظل سعدي يسجل حضورا
داخل الازمة ، وداخل الانسان ، وداخل الوطن ، حتى وان كان
«بعيدا عن السماء الاولى» .



واذا كان هذا الحضور الواعي ينسحب على شعر سعدي الآخر:
في ديوانه «نهايات الشمال الافريقي» و «الاخضر بن يوسف
ومشاغله»^(٧) فقد لفت نظرنا سعدي في «نهايات الشمال الافريقي»
بان وضع كلمات «سيفيريس» في مقدمة ديوانه :
« لا اريد اكثر من ان اتحدث ببساطة
وان امنح هذا المجد

(٧) « نهايات الشمال الافريقي » ، دارالعودة ، بيروت - نيسان
١٩٧٢ ، « الاخضر بن يوسف ومشاغله » مطبوعات وزارة الاعلام
- بغداد - ١٦/١٠/١٩٧٢ .

فلقد أثقلنا اغنيتنا بالكثير من الموسيقى

حتى بدأت تفرق تدريجيا ..

ووشينا فننا بالكثير

حتى ذهب الذهب بقسماته

ان الوقت قد حان

لنقول كلماتنا القليلة

فغدا تنشر الروح الشراع !

فهل يكتفي سعدي بان يتحدث ببساطة ، وان يقول كلماته

القليلة وان يمنح هذا المجد ؟!

هذا الاشتراط الذي وضعه سعدي لنفسه في استعارته كلمات

(سيفيرس) يعني ان الشاعر يتحكم بشعره وبارادة تعبيره ، كيما

يكون الشعر المادة التعبيرية «التي تسكت عنها اللغة الدارجة» .

لقد ابحر سعدي وهو يمتطي سفينته الملونة الاشرعة ، وقد ركز

على لون الصاري وارتفاعه وأرضيته بمعنى ان طعم الملح ولون

الشموس واعاصير البحر تمنح ترحال سعدي النبيل اضافاتها الخاصة .

اي ان سفرة سعدي الشعرية ذات الحضور المدروس ، تتأثر

بالانواء التي توءثر ايضا على مسرى السفينة وعلى نفسية الربان

وعلى اخلاقية البحار ..

لقد ظل سعدي «والقرصان» وظل «البعيد عن سوائه الاولى»

ولكنه منذ القرصان وحتى «خان ايوب» ظل الملتصق بوطنه والغريب

داخل هذا الوطن .

من هنا تأتي تجربة سعدي متشعبة بموسيقى المكان والزمان والذات فقصائد سعدي قصائد لا تقرأ فقط بل وترى وتسمع .

لذا فان مواطن الاضافة في شعر سعدي الاخير . الى جانب ما ذكرناه تفصيلا عن ديوانه «بعيدا عن السماء الاخرى» من استعمال للارقام والكلمات الاجنبية والاستفادة من التشكيل في الصورة الشعرية ، ... الخ الى الملصق ، الى تداخل الاصوات الى الحس المسرحي .. بمعنى آخر انه استفاد من كل الفنون (الموسيقى، الرسم، السينما، المسرح، ..) وجاءت هذه الاستفادة عبر تأثرين :

- ١ - بنية المرحلة التي بدأ فيها سعدي نظم الشعر ، وهي مرحلة اتقاد ثوري (أو اخر الاربعينات واول الخسينات) .
- ٢ - بنية ثقافة سعدي وترحاله والتحاقه بالتجارب العالمية بوعبي خاص غير مفضل ، خاصة ، بتجربة لوركا .

هذان التأثيران جعلنا سعدي وتجربته موضع حساب دقيق عنده لذا فان قصائده الجديدة ليست «لعبة» فنية ، قد تدفع سعدي وشعره بعيدا عن سماء قرائه ومواطنيه كما افترض البعض ، لكنها امتداد لتجربته السابقة ، اذ نجد الملصقات كشكل فني متطور في شعره منذ قصيدته «غرافة» التي تحدثنا عنها - ان قصائد سعدي «التركيبية» و «حوارياته» و «الملصقات» تدخل ضمن منظـور الارادة التعبيرية لخلق مالا يمكن التحدث عنه عبر اللغة الدارجة ، وهي ايضا ، جزء من التخلق الفني الذي يستوعب التجربة الشعرية الماضية ويضيف عليها ثراء تقنيا دون تزويق .

فاذا كان سعدي في «نهايات الشمال الافريقي» - مثلاً - قد قسم ديوانه الى ثلاثة اقسام ، نعتبر الاول ، منها ، هو الاكثر اهمية لان القصائد فيه تمثل نماذج متقدمة ، ثم ان القسمين الثاني والثالث هما امتداد مسرحي - في الثاني - لقصائد سعدي التركيبية والملصقات - ورومانسي ثوري - في الثالث - لقصائد «النجم والرماد» ففي القسم الثالث من النهايات .. « والذي احتوى على سبع وعشرين قصيدة كتبت بين اذار ١٩٦١ وتموز ١٩٦٢ ، قال فيها سعدي ، كلماته القليلة معتمدا على قصيدة الصفحة الواحدة» او الصفحات .. المشبعة برومانسية العاشق للحبيبة والقضية والوطن على حد سواء ومتلاحم معا .. فبين غزليات سعدي وسياسياته وجدناه اليفا.. وهذه الالفة التي تحولت الى اعتياد وتقليد عند القراء : رفضها سعدي - تقنياً - وقدم «الالفة غير المألوفة» - ان يصح التعبير - واعني القصائد التي تتحدث عن الاشياء اليومية التي تبدو مألوفاً والتقاط وتناول يرفض العادة ، ويخلق التأمل والتوقف والتفكير واتخاذ الموقف عند تفحص القصيدة .

ان القصائد السبع والعشرين امتداد لقصائد «النجم والرماد» حيث حاول سعدي ان يجعل القصيدة تتحدث لنا ، بالفة ، محاولاً ان يكون اكثر اصالة وصدقا وتهردا ، بمقدار ما تزداد مساحة اسهاماته في الحياة اليومية ، والحب ، والسياسة .

لقد قال سعدي عن قصائده السبع والعشرين ، هذه بانها «قد رفضت الرقابة في اواخر آب ١٩٦٢ نشر معظم القصائد لاسباب

اعتبرتها معقولة •

ثم فقدت القصائد وانقطع اثرها ، في رفوف من وزارة الارشاد
عالية ، ويشت من استعادتها ، او حالت احداث دون استعادتها وهي
النسخة الوحيدة •

ثم كانت تلك السنوات السبع العجاف التي لم أر وطني فيها ،
فلم اعد اتذكر امر القصائد الا نادرا •

غير ان صديقا كريما استطاع العثور عليها وسلمها اليّ مشكورا
في نيسان ١٩٧١ ، وهنا وجدتني مترددا بين نشرها واهمالها ، الا انني
اثرث النشر امانة وافادة وقاريها» (٨) •

من هنا نجد ان « نهايات الشمال الافريقي » الحقيقية حملها
القسمان الاول والثاني ، وهما - كما قلنا - امتداد لقصائد « بعيدا
عن السماء الاولى » مع اضافات جديدة في تمكين تقنية القصيدة
من التوغل الى كامل جزئيات معمارها الفني •

والجديد الذي يعمقه سعدي في معمار قصائده الجديدة ، ذلك
الاهتمام بالملصق ، والملصق عند سعدي يتخذ شكل الكلمات
والحوار ، تارة وشكل الصورة ، تارة اخرى •
كيف ؟

قلت عن قصيدته « غرناطة » انها قصيدة في قصيدتين تتحدثان
عن وجود واحد ولكن عبر لغة ذات تشكيل فني ترفض الالفة في
التلقي ، •• ففي « غرناطة » أحس كأنتي اغني عبر صوت انفرادي ،

(٨) « نهايات الشمال الافريقي » ص ١٢٦ •

وكورال في ذات الوقت .. وحين تأتي الطبقة الصوتية في الشطر الاول بموحياتها الفنية والنغمية ينسل الصوت الثاني في الشطر الثاني وكأنك تستمع الى عمل غنائي تستطيع اذنك - ان كانت مثقفة - استيعاب الطاقة التشكيلية والنغمية في هذه القصيدة بمساعدة العين الفاحصة اما اذا كانت الاذن والعين والحواس تقليدية التلقي . ومألوفة لن تستطيع استيعاب الحس السيمفوني في هذه القصيدة .

فالشاعر هنا ، كتب قصيدته الاولى ، ثم عاد فكتب الثانية وعاد ثالثة ليقوم بعملية كولاج بالكلمات ، وموتشاج بالاشطر ، فاخرج عملا ذا مهارة وغير مالوف نقلنا فيه الى اجواء غرناطة ، وقد فتح في ذاكرتنا كل ما تحمل «غرناطة» من دم وشهادة (لوركا واغتيالها والحرب الاهلية الاسبانية ..) وما يتناظر مع هذه الشهادة من احداث عربية .

هذا اولا من ثم فان الشاعر اراد ان يذكرنا بالزمن اليومي، بالاحداث اليومية ولكن لا بشكلها الاليف الذي يحاول ان يصبح عادة وتقليدا ، بل بشكل يحاول فيه الغاء العادة ورفضها .

في حين نجده في قصيدته «قصيدة تركيبية» (ص ٣١ - نهايات الشمال الافريقي) يستعمل صورة «انجيلا» المنشورة في جريدة اللوماتيه « الفرنسية في ٢٤-٩-١٩٧١ لتكملة الجو السياسي والفني للسعى العام للقصيدة (هذه القصيدة نشرت مع الصورة في مجلة الاقلام العراقية اما في نهاية الشمال ص ٣١ - فقد اسقطها الناشر من الديوان . وقد اسقط معها الجانب الاخراجي الهام

في القصيدة والذي له علاقة تامة بالمضمون) اذ لم ينشر صورة انجيلا، وفي قصيدة اخرى لم يضع قصاصات الصحف - كما نشرت القصيدة في مجلة «الاديب المعاصر» كملصقات مكملة لجو قصيدة «تسجيل» في حين وضع سعدي مع قصيدته «عن المسالة كلها» والمنشورة في ديوانه «الاخضر بن يوسف ومشاعله» ص ٦٥ - ٧٥ استمارة برقية داخلية موجهة :

« الى الجبهة الوطنية - بغداد

الجمهورية العراقية

اهنئك بالعيد السعيد

متمنيا لك دوام الصحة والسرور

سعدي يوسف

بغداد ٢٧-٦-١٩٧٢ «

وهذه القصيدة نشرت بضمنها الملصق - البرقية - في الصفحة
الاخيرة من جريدة الثورة بعد انجاز التأميم التاريخي ..
كما وضع سعدي في هذه القصيدة مقطعا من الشعر الشعبي
باللهجة العامية - المهذبة - الى جانب تركيب القصيدة بين مقطع
من الشعر العمودي واخر من الشعر الحديث - المدور - .
وفي قصيدة اخرى « حوار اول » يحاول سعدي ان يلصق
«نوطة» موسيقية ، بحروفها ويلحنها لصق المقطع الذي يريد ..
ولنعد الى «قصيدة تركيبية» لانها المثال الادق على استعمال
سعدي للملصقات وتطوير تقنية القصيدة :

« اقدم وجهك يا طفلة ينصل الدم من وجهها في حديقة:

مشهد (١)

غابة في الضواحي التي تسكن البحر ، في برشلونة

كنت اعرف اني سالتك فيها

حينما يهدأ البحر

ايض كان النيذ

وايض قد كان ثوبك ، وجهك ..

وجه السماء

التي ينصع الماء

والملح

والورق الهش فيها .. »

من روءيتنا لهذا التركيب اللوني (استعمال الايض لوجهها

وثوبها ووجه السماء) والترابط بين الماء والملح والورق الهش ..

هذا التركيب اللوني والترابط ، هما موحى ، وبذات الوقت ، معطى

فني وسياسي لوجه انجيلا الزنجية التقديمية .

لقد اعطى سعدي للقارئ الذي لا يحتاج الى قراءة للكلمات

وللصورة (اي الملصق) اعطاء الجو الذي يريد من خلال تشكيله

اللوني للكلمات وتأكيده على اللون الابيض الذي يمنح الدلالة

لعدالة قضية انجيلا ولقوة تحديها ولترابط ذلك كله مع الطبيعة

والكون وقوانين المجتمع .

وفي الملصق عمق هذه الرواية وهذه الدلالات اذ اختار صورة

يشع فيها وجه انجيلا بكامل ما فيه من نقاء ، وضاع هنا «الاسود»
ليحتل «الايض» مكانه الطبيعي في منظور القصيدة ، السياسي ،
ومنظور القارىء - الرائي ، ومنظور النضال ، وفي قصيدته «حانة
على البحر المتوسط» يدخل سعدي الحوار وسط جو القصيدة
والحوار هنا ملصق بالكلمات (والمصق عند سعدي ليس شيئا خارج
بناء القصيدة بل في مركزها ، من الاهمية ..) اقول ادخل سعدي
الحوار هنا وبين استعمال «الثلج» و «النار» يكمن الفعل الثوري
الذي حاول سعدي ان يمنحه لبظة القصيدة :

« اعتم البحر

كان يعتم شيئا ، فشيئا ، وكان بريق الثياب القصيرة

يخفتي في العيون

يرتقي في ضباب الزوايا سواد العيون

والمرايا - النبيذ

المرايا - الدخان

المرايا - المرايا

في غموض الزوايا »

تأملوا هذا المقطع ، وتذكروه ، فالحجوة هنا ، راقص ومشبع

بالطقوس الاحتفالية الساهرة ..

ثم :

اعتم البحر

منذ الظهيرة (لاحظوا هنا التكرار ودلالته لتعميق المعنى

• ونمو الحدث) •

كان يعتم ، شيئا ، فشيئا ، وكان نخيل الجزيرة •
(هنا استعمل سعدي نخيل الجزيرة كرمز اوسع من رقعة مناخ
ومكان الثياب القصيرة •• وهي هنا كإضافة بعد بريق الثياب
القصيرة •• تعطي صورة مكانية جديدة) •
وكان نخيل الجزيرة

يختفي في سماء من القطن مبتلة
— هل تريدن شيئا من الثلج ؟

(هنا ارجو الالتباد الى الملصق الحوارى الذى ادخله سعدي
بوعى تام كضرورة فى بناء القصيدة : هل تريدن — •• الخ لان
تكرار السوءال يحمل معه طبيعة تنامي الحدث ونضجه وتوتره)
ويصعد سعدي جو القصيدة حتى يصل بها الى مكانية دالة ومثيرة :

فندق قرب باب المعظم
غرفة قرب باب المعظم
ليلة قرب باب المعظم

(ويأتى الحدث اكثر وضوحا ، الآن ، فباب المعظم ، المنطقة
التي تقع بها وزارة الدفاع ، والتي جرت فى ساحة باب المعظم
احداث كثيرة : من نضالات الشعب فى العشرينات والثلاثينات
والاربعينات وحتى وقت قريب •• فالزمان هنا له دلالة الاخرى
المكملة للجو ولتوتر الحدث :

كنت منكشفا للرصاص الذى جاءني من وراء الفرات

لليالي السياسية المثقلات
للبناتين

حيث تن البنادق

— وهي مدهونة — في الصناديق :

غدارة «أستن» او «بورسعيد»

ويأتي الملقق الحواري الثاني ، أكثر شدا مع الحدث ، ويأتي
السوء المصيري ، هذه المرة ، حارا :

— انت لا ترقصين

— ربما بعد كاسين

ويسألها : — شيئا من الملح ؟

وتجيب : — لا ...

ويعود الوجه يعتم ، وهذه المرة يكون سواد العيون الصغيرة ،
في حداد الموت ، بدلا من «الثياب القصيرة» و «نخيل الجزيرة» .
وكان سواد العيون الصغيرة

يختفي في سواد القماش

اذن بعد تطور الحدث ، تدخل حالة الاستشهاد ، الموت ، ثم
الحداد ، جو انقصيدة ، بمعنى ان التي حدثها الشاعر ، كانت طرفا
في معركة خسرت بها زوجها او اخا او حبيبا ، شهيدا ، فماذا تبقى
لها ، غير ان تنتقم :

» ان كفيه مشدودتان

ان عينيه معصوبتان

انه ، فوق كرسيه ..

• سوف يعدم •

— هل تريدن شيئاً من النار ؟

— لا ..

... ...

... ...

... ...

انت لا تفهمين ! «

الصورة الآن واضحة ، بعد ان وصل الحدث الذروة ، داخل
معمار القصيدة وطرح الشاعـر السوءال المصيري : هل تريدن شيئاً
من النار ؟ اذن ماذا يكون بديل «الثلج» و «الملح» غير «النار» ؟!
ولكنها تجيب بـ «لا ..» ايضاً • وهذه «اللا» الانهزامية ،
الخائفة ، لم يجعلها سعدي تنتهي كموقف — في القصيدة — اذ انه
ادان هذا الانهزام — وهو يدعو الى الثورة — بعد فترة صمت
(عبر عنها بالتنقيط بثلاثة اسطر) ثم اضاء الموقف بتلك الضربة
الايقاعية الثابتة :

— انت لا تفهمين ..

لقد اعطى الشاعر بعدا ثوريا لقصيدته رغم نموذج بطلتها
السلبى .. ان هذا الترابط العضوي والجدلي الذي يقيمه سعدي
في بناء معماره الشعري يعمق في الذهن حضوره الدائم اليقظة في
عملية الخلق الفني •

والى جانب الملصق بالصورة او بالكلمات او بالاعلان ،
 فسعدي يمتلك - كما اشرنا - ناصية عمله الفني ، ففي قصيدته ،
 نهايات الشمال الافريقي التي حاول ان يلقيها في مهرجان الربد
 الشعري الاول ، اثر عودته مباشرة ، من الجزائر ، موءقتا ، اختنق
 صوته انفعالا اذ كانت الدموع متجمعة في حنجرتة وفي عينيه ، هذه
 القصيدة - الصرخة ، والبطاقة ، حلت معاناة الغربة والتطوف في
 الشمال الافريقي ، ثم في مواجهة الوطن ، بل مسقط رأسه بالذات :
 المدينة الجنوبية الاميرة (البصرة) اذ كان سعدي قد حمل على رمال
 افريقية السعفا ، واحرق الخرائط ، في مرافئ مصر ، بين الشرق
 والمنفى ، و :

« عبر دروب بنغازي ، ودرنة ، كنت اسأل عن هويتي

التي مزقتها نصفين :

اعطيت المفوض نصفها ، وحييتي نصفا »

وتأملوا الصورة عن «تونس» :

« وفي احياء تونس ، في مقاهيها الشتائية

رأيت صبية تبكي

بلا حرف ، ولا وجه

على ابواب افريقية المفتوحة الافخاذ

وكان الثلج يسقط ، والصبية تحته تبكي »

فأي تكثيف ، منح الشاعر لصورته ، واية دينامية ، قوية ،

غذاها بها ، ان فعل الدافع والفكرة ، والحوار ، امترجت فيها تلك

الدينامية من خلال مجمل بناء الصورة للتقد ولتغلي ولتدين •
ثم هل ترون معي ذلك التضاد الحاد القوي والمتوازي فى
ذات الوقت بين فعل «يسقط» للثلج وفعل «تبكي» للصبية • وبين
«الثلج» و «الصبية» السقوط والبكاء ، تقوم علاقة واسعة هي الادانة
لافريقية المفتوحة الافخاذ ، افريقيا السياحية !

اذن فسعدي يتفنن في التقاط زمن الغربة وجزئياته والتعبير
عنه فهو هنا بدلا من التنقيط لاعطاء المسافة النفسية يجرى الزمن :
وتقتسم الحياة ، دوائر الغرباء والهجرة
ثلاثة اشهر ، فثلاثة ، فثلاثة اخرى •

ولو كان الشاعر غير سعدي لاعطى الزمن — بالقياس العادي —
سنة او ١٢ شهرا ! دفعة واحدة ، لكن الشاعر الفنان ، هو الذي
يعطي ما وراء العبارة زخما حيويا نفسيا وسياسيا وفنيا ، يعطيه
عمقا خاصا واخاذا • فهو هنا يتحدث عن الغرباء والهجرة ، لذا يمد
في تقسيم الزمن الى اربع ثلاثيات ثقيلة متباطئة ، وطويلة ومحملة
بالالم والضجر •

ثم ان سعدي في تطوافه ، في شمال افريقيا يتحدث لنا عن
نهايات هذا الشمال في مقابل الوطن المستلب المستباح ، وفي مقابل
مدينته الجنوبية الاميرة :

» حملت الطلع — تأملوا الطلع هنا ، والسعف في بداية
القصيدة وهما من سمات طبيعة البصرة) •

حملت الطلع من منفى الى منفى
وسبعا كانت السنوات ، سبعا كانت الارضون ، بعدك
والسموات

وانت هنا ، الرضية :
سعفك الشاحب
سواقيك الصموت ، وطينك الذائب
وانت هنا ، الصغيرة
يا اميرتي الجنوبية
اتنسين الاحية هكذا ؟

هل تقبلين تعفن المنفى
لمن قبل الشهادة ، دون وجهك ، يا مدينتي الجنوبية؟
وتصوروا سعدي العائد من غربته ، والذي سيعود ثانية ،
يخاطب جمهورا عريضا من الادباء وابناء مدينته ، وعبر شاشة
التلفزيون ومهرجان للشعر ، فهل يغتاب اذا اختنق صوته بالبكاء ؟!

ففي هذه القصيدة نقلات عديدة بين الوطن وبين شمال
افريقية ، بين الوطن المحاصر ، الذي هو غريب ووجهه مصلت ،
وعيناه جائعتان للسر ، ومع ذلك ، فهناك الغربية ، هناك « لانذكر
القهوة » وهناك يسمع « همسة » : « دخل المهاجر » ثم لا تتأخر
الساعة .. وهناك تبقى قطرة البيرة « بحلقة شوكة !
وهناك تدق في ذاكرته في دمه ، ساعة « سوق الهنود »

وهي ساعة تاريخية في البصرة !
وفي ختام قصيدته يتلو هذا النشيد : هذا السلام الثوري :
سلاما ايها القتلى
سلاما ايها الاحياء
سلاما ايها الحزبي والجندي والفلاح
سلاما ايها العامل
سلاما ايها الماشون فوق الماء
سلاما ايها النخل الذي لم يشبع الابناء
ويا ارض البنادق
والقبور
ودورة الاشياء
سلاما .. »

وبعد :

فان تجربة سعدي الشعرية لغزيرة ومكثفة ، ويظل الى جانب كل خصائصه التي اشرنا اليها ، الحوار من اهم معطيات قصيدته الجديدة فسعدي يجاور نفسه ، ويجاور العالم ، احيانا من الداخل ، فتحس ان القصيدة ذاتها مشحونة بالحوار الداخلي ، بالتداعي ، و احيانا بصنع الحوار على شكل مسرحية ، او بصيغة المسرح الشعري ، صحيح ان قصائده المسرحية لم تتكامل ، فيها ، الابعاد الدرامية . لكنها تعتبر تطورا لحواره في قصيدة الصفحة والقصيدة التركيبية وقصيدة الملصق .

من ثم فإن الحوار يجعل سعدي يتحرك على مساحة اكبر .
واكثر من شخصية ، انه لا يستطيع ان يكون وحده ولا بد ان يحاور
احدا ، يعانق ، يشكو ، يثير ، يحرك ، وربما يصفع ، -ولو بخجل-
من هنا فهو يخلق المنطق الجدلي ، والتداخل ، والتضاد اللوني ،
والتوازي في الافعال والصور والتعابير ويستفيد من الاستعارات
البديعية بشكل معاصر ودون افراط ، لذا تحمل قصائده دائما ذلك
الصوت الآخر الذي ربما نحسه ولا نراه ، هذا الصوت الاعمق .
عبر الظاهري والطبيعي ، وعبر ما يبدو مألوقا ..

وهو يستعمل النثر : كاعلان «جمعية بناء المساكن لرواد الفضاء»
في «حوار اول» ويستعمل اسماء المكان والاشخاص : فوانيس ،
نادي ال .. صحارى ، «سوق الهنود» ، عبدالملك ، باب الشيخ .
باب المعظم ، شيراز .. الخ .

وربما يكون عبدالملك او سواه الذي يكون قطاره قد مر بين
شيراز والادرياتيک هو عبدالملك فوري ومسرحيته «خشب ومخل»
وربما يكون غيره ، فقصائد سعدي مشحونة بالموجيات وبالاخرين
دوما .

والمسرحيات الاربعة في ديوان «نهايات الشمال الافريقي» هي
حواريات متطورة ، وجدت اولياتها كما قلنا في قصائد سبقتها ربما
لم يجد سعدي اکتساب التجربة الا بها ، وبالقصة القصيرة كما
يلجأ احيانا ..

في الندوة التي اجريتها في مجلة المسرح والسينما العراقية

بعنوان «المسرح الشعري بين التجربة وبين الحلم» والتي شارك فيها عبدالوهاب البياتي وسعدي يوسف ومدني صالح ، اكد سعدي بانه لم يوءمن «في احد الايام» بقدرته «على القفزة، الطفرة» يل قال: « انا اعتبر هذا بداية طريق طويل بالنسبة لي ، لكن لي هدفا فيه واضحا ، هو ان اكتب مسرحية شعرية في الواقع » .

والمسألة كما يشخصها سعدي بدأت عنده بقصيدة «الشخص الثاني» - والشخص الثاني عند سعدي هو شخص حقيقي ولكن هذا الشخص يمثل عنصر المراقبة بشكل حاد جدا «من ثم اخذت هذه المدة في التدرج صعودا ، بحيث -مثلا- كتبت قصيدة بعنوان «الشخص الثاني» ما بعد الشخص الثاني ، جرت عندي محاولات معينة مثلا : مسرحية صغيرة بعنوان (حانة الطرق الاربعة) و (الطريق الى سمرقند) و (ابراج في قلعة سكر) ومحاولة اخرى اظن : حكاية في فصل واحد) ، كانت كلها محاولات لمسرحة القصيدة ، والحقيقة اتي انطلق من هذا المنطلق : مسرحة القصيدة ، ولم اطمح حتى الآن الى كتابة المسرحية ، ويشكل من الاشكال ارى هذا منطلقا سليما بالنسبة لي «٩» .

ويؤكد سعدي بان «مسألة التناقض وكشف هذا التناقض الموجود في الحياة ، الذي يتخذه الشعر سبيلا له واطناء للعالم في واقعنا الشعري ، مسألة التناقض هذه تحتاج الى تصعيد اكثر ..

بمعنى تركيز لمسألة التناقض هذه ، وفي الوقت نفسه نعود مرة أخرى الى مسألة التوصيل بين الشاعر وبين الجماهير ، انا اظن بان المسرح الشعري هو بشكل طبيعي اكثر تعقيدا من القصيدة ذات العناصر الدرامية ، او ذات العناصر المسرحية ، وهو حسب ظني ، قمة التصعيد في مسألة التناقض والكشف والاضاءة والدrama ، التي نهفو جميعا لان نصل اليها ، اولا لتوفر عنصر التعقيد الفني فيه ، ثم الى جانب ذلك توفر عنصر الايصال الجماهيري بينك كمشاهد لمسرح الشعر وبين الشاعر نفسه » (١٠) .

« اذن المسرح بالنسبة للشعر العربي الحديث ليس حلما ، انما يبحث الشعر العربي الحديث عن المسرح الحلم » (١١) .

وعبر تصور سعدي نفسه لوضعه كشاعر ، يجرب في المسرح عبر مسرحية القصيدة ، وصولا الى المسرح الحلم ، يمكن ان نقول ، ان محاولات سعدي المسرحية في الشعر تشكل جزء من طموح لم يكتمل فضجه الدرامي ، بعد ..

واذا راجعنا ديوان سعدي « الاخضر بن يوسف ومشاغله » فاننا نتابع وجود «الشخص الثاني» في كثافته الحقيقية على ارض الواقع ، يحاسب ، وينتقد ، ويشارك سعدي غرفته ، ويرفضه دفعة واحدة ، ويدخل المزارع : يحرق او يشتري سكرا أو يقول العلامة» .. وهذا الحوار مع الداخل ومن الداخل ، هو الذي يدفع سعدي

(١٠) المصدر نفسه ص ٦٩ .

(١١) المصدر نفسه ص ٧٣ .

الى ان ينسج القصيدة المسرحية ، ابتداء من «الاخضر بن يوسف ومشاغله» (ص ١١) حتى معاناته في «العمل اليومي» حيث يضع الاغنية داخل مربع ، وكان الفرع الذي يريد ، محاصر هو الآخر ، «بالآخر» ، والذي يحاول ان ينفلت منه الشاعر ، لكنه ، يطارده ، في كل مكان حتى يصرخ سعدي صرخة الالم المتخثر :

« ايها الوطن الاول

اتنا نذبل

يدرك الشيب ابناءنا »

فالشاعر يتخثر ، ويجزع تجربته ، في نفسه وحوار الآخرين ، العالم ، العمل ، الحياة اليومية ، في قصيدته التي تنقط ألاماً : «العمل اليومي» حيث يحرض نفسه ويدعوها للاتفاض ويسائل نفسه ما الذي صنعت بنفسك ، ساومت نفسك •

ساومت ؟

وحين يخاطب نفسه :

« وحدك

كنت المواجه ، والموج

كان العدو الذي يرتدي كل اسماء من قاتلوا تحت

راياتك المعلقة

كل اسماء من قاتلوا ضد راياتك المعلقة

كل اسماء من قاتلوا

كل اسماء من قاتلوا :

الحنين

وها انت منهزم :

تدخل المصعد ، الساعة الثامنة

تهبط المصعد ، الساعة الثانية

ايهذا العدو الذي كنت المحه في الشجر

والذي كنت اقتاته في سطور الجريدة

وسقوط الثمر

ايهذا الحنين

ايهذا الانين الذي كنت اسميته وطننا

وادعيت له واجتزأت حماقاته ، واجتزأت

على ما رأيت - اتسابقا له ..

ايها الوطن الاول

اننا

ونتظر سعدي الذي ارهقه حضوره الواعي في كل شيء ، من

بناء الحياة اليومية ، الى بناء القصيدة ، والقصيدة المسرحية ،

والمرح الحلم ..

ونتظر .. الذي يأتي بعد مشاغل الاخضر بن يوسف ، ونحمل

معنا ، ثقة الرحلة الخصبة ، بان سعدي ، سيعطي جديدا ، ويعطي

اضافات لما اعطى ، ولكن ، لا بد من عين ، تلاحظ ، فهو في قربه لنا ،

وفي تماسه اليومي مع حضورنا ، لا بد ان يغيب عنا قصائده ، كي

لا تقع تحت اعين البعض ، يوميا ، فلا يرون فيها الحضور الواعي

المنتقد ، والمغموس بالاضافة والثراء والجدة ، دائما ..

④ - عبد الزوار عبد الوارث :

ثلاثية الحب ، حوار النفس والخيبة !

« كلما فكرت في سيرة الاسم والفرح هذه في ذاتي ادرك جيدا ، وبحماس

شديد ، ان اللعبة التي لعبها هي من بين جميع الالعب اكثرها

رصانة ، واشدها اثارة ».

« كامو »

مرة ، تحدث عن بدر السياب ، فسجلت حديثه على شريط •
في الحاضر يستذكر الانسان الماضي ، يستعيده ، ولكي اضع اللمسة
فوق الجرح الشعري لكم صوت الشاعر :

« زارني مرة صديق اديب كان قادما من مدينة اخرى ، وكنت
على موعد مع بدر ، كان صديقي هذا معجبا ببدر حد ان لا يناقش

فيه ، ولم يكن رأى بدرا حتى ذلك الحين ، وحين رآه ، وتعارفا لم يقل صاحبي شيئا ، ولكن صمته قال الكثير .

يخيل الي ان كل من عرف بدرا الشاعر ، ثم رأى بدرا الرجل خرج من لقائه الاول صامتا صمت صاحبي ، مندهشا او مصدوما : هذا هو شاعر «انشودة المطر» و «المسيح بعد الصلب» ؟ انه ثنباين كبير ان لم اقل انفصام كبير بين بدر الشاعر وبدر الرجل حين يتصرف ويتحدث ، وحتى حين يكتب شيئا سوى الشعر .

في هذا الثنباين ، وفي هذا الانفصام يكمن الاتحاد التام بين بدر الشاعر وبدر الرجل . حمل بدر في جسده الشاب هياجا عاطفيا بلغ حد الهوس ، حاول ان يجد له متنفسا في الحب فاخفق ، في السياسة فاخفق ، فزفره شعرا ، ثم زفره موتا .

هذه الخيبة في الحب ، وقد نذر له طفولته وشبابه ابتداء من حبه قرينه واتصالا بحبه المرأة ، وانتهاء بحبه الناس ، هذه الخيبة هي بدر الشاعر نفسه » .

وتوقف الشريط .

هل يمكن ان نقول عن جيل بدر والجيل الشعري الثاني، نفس هذا الكلام الذي قاله الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد عن بدر . خاصة وان عبدالرزاق كان صديق بدر ومعاصره فهل هو ايضا شاعر حب وخبية ؟ لتعرف عليه ، اولاً :

انه من مواليد عام ١٩٣٠ ، ولد في بغداد وقضى فترة طفولته في العسارة ، تخرج في دار المعلمين العالية عام ٥٢ ، وكان الفائز

دائما بجائزة الشعر في مهرجانات الدار (التي لم يكن بدر قد شارك في هذه المهرجانات) •

حمل عبدالرزاق عبدالواحد وزر دواوينه التالية :

١ - «لعنة الشيطان» : صدر عام ١٩٥٢ وهو قصيدة طويلة بمقاطع، تمثل بدء تحرك الشاعر ضمن جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية (الرغيل الخمسيني - الثاني - الذي بينه وبين بلند والبياتي والسياب فارق سن لا يتجاوز ٥-٧ سنوات ، وفارق في بداية الانتاج ، وبداية الطبع والنشر .. مع ان المعاصرة والزمان ، كانت ، التصاقا حياتيا كاملا من المقهى الى الكلية ، الى التجمعات الادبية ، الى النشاط السياسي •

٢ - «طيبة» : صدر عام ١٩٥٦ ، قصائد هذا الديوان من الشعر الحر ، ما عدا المقطوعة الاولى ، قدم ٦٥ قصيدة ليحتويها هذا الديوان ، اجيز منها ١٣ قصيدة فقط ، اثنتان منها اقتطعت بعض ابياتها ، ومع ذلك فقد صودر الديوان بعد اسبوعين فقط من توزيعه في الاسواق !

كان الشاعر يعاني في هذه المرحلة ، من تعدد محاور القصيدة العربية ، « لتخرج من حركتها المغلقة على نفسها - في العمود الشعري - الى حركة اكثر حيوية واكثر شمولاً .. » •

اذ ان القصيدة الموروثة بذلت جهدها - يقول عبدالرزاق - وسعت فكي رحاها ليتسع مدارها فيستوعب العصر ، ولكن ضخامتها زادت الطين بلة حيث فقدت شفافيتها واصبحت حركتها

أكثر خمولا دون ان تخرج من دوراتها المغلق الرتيب حول نفسها^(١).
لذا فليس غريبا ان نجد في «طية» الشعر الحر غالباً الا افتتاحية
الديوان .. اذ كانت الخمسينات ، مرحلة الصراع الحقيقي ، بين
القصيدة الموروثة والقصيدة الحديثة — الحرة — لان ميدان الشعر
عمودي لما يزل متحكماً في الاذن العريية وفي الجريدة ، والمنبر،
وكانت الاحداث السياسية تمد قصيدة العمود ، بمادة ، وبايقاع
في حين كانت قصيدة الشعر الحر لما تزل عند الكثيرين ، تجريبية ..
٣ — «النشيد العظيم» صدر عام ١٩٥٩ : يحتوي على قصيدتين
«الحرب» و «نداء السلام» والاولى تثل اول نداء للسلام ،
القها الشاعر عام ١٩٥٠ في مهرجان دار المعلمين العالية وفازت
بجائزة المهرجان ..

كان موضوع «الحرب والسلام» محور اهتمام لا المثقفين،
حسب ، بل وجموع الشعب كافة وكانت الافكار التقدمية
تتعمق في صفوف حركة الطلبة (في الكليات والمدارس الثانوية)
والمثقفين وان انعكاسات الحرب العالمية امدت الكثيرين بمادة
ثرة تغني كتاباتهم وتعمقها ، ومع ان القصيدة كتبت عام ١٩٥٠
ونشرت عام ١٩٥٩ ، فان زمن نشرها — بعد ثورة ١٤ تسوز
١٩٥٨ — مقارب في تلقي موضوعات الحرب والسلام بحماس
اكثر ربما من عام ١٩٥٠ ذاته «لكن موضوعات الشعر بعد ذلك
وخاصة في السبعينات او مرحلة ما بعد ثورة تسوز ١٩٥٨ لحد

(١) شهادات ١١ شاعراً : مجلة الطريق ١٩٧١/٥ ص ٧٩ .

الآن .. رسمت «مناخا خاصا» وانها «تتفرع» و «تورق بحرية تامة» وقد لا يحكم امتدادها الا صفاء رؤيا الشاعر وكثيرا ما تتجاوز اوعيتها، او ان تشف حتى لا تكاد ترى او ان تكون القصيدة مناخا الشعري من مجمل علاقات هذه الوعية ببعضها ، وحينئذ لا يمكن فصل احدهما عن الآخر ، لان عملية الفصل تلغي القصيدة بمجموعها » .

وهذا ما يتحقق في شعر عبدالرزاق عبدالواحد المتقدم ، لذا فهو لا يستطيع الا ان يعتبر الحداثة في الشعر هي «حداثة الرؤيا الشعرية عبر اتساعها التي لا تكاد ترى او تحس»^(٢) لذا فقلما نرى موضوعات «الحرب والسلام» تاخذ باهتمام الشاعر، في المرحلة الحاضرة ، بل ومنذ اوائل الستينات بدأ هذا النمط في التناول الشعري يخفت ليس عند عبدالرزاق فقط ، بل عند غيره ، ايضا ، وباتت العودة الى قصيدة الحب، والوجدان، تنفض غبارها وتحاول ان تجد مكانا لها في متابر الصحف والاندية .. حتى اصطدم الحب بالخيبة ، بعد ان كان حب الاشياء مفرطا ، ومبالغا فيه ، ومتفائلا جدا .. وهذا ما دفع الشاعر الى ان يحاور نفسه ، مواقعه ، الآخرين ، الماضي ، الحاضر ، الاشياء ، المفردات ، وعبر هذه المحاورة يرتطم بجدار خشن من الالم ، والندم ، والمقاضاة .

٤ - «قصائد كانت ممنوعة» طبع الديوان مطلع عام ١٩٦٣ - في

مطبعة اتحاد الادباء العراقيين ولم يوزع بالاسواق ! وكأن لعنة المنع التي رافقت القصائد منذ مجموعة « طيبة » ربما ولحد تلك الفترة ظلت الاسرار التي لم ينفك منها « شؤم » القصائد ، حتى بلغ به ان ابقاها «ممنوعة» وقصائد هذه المجموعة احتجاجية الصوت ، ذات مناخ مغامر وجارح وحدّي النبرة ، من هنا لم يكن من السهل على بعض رقباء الحكومات السابقة ان تمر عليهم هذه القصائد ! .

٥ - «اوراق على رصيف الذاكرة» صدر عام ١٩٧٠ وفاز باحدى جوائز مهرجان المربد الشعري الاول ، وهذا ليس مجده الوحيد فالديوان يحمل «الكلمة» «حجارة» «عصا» «سكينا» منذ كانت في «البدء» وحتى انقاس ايار عام ١٩٧٠ منذ «الشيء الذي لم يفقده» الشاعر ومصرع انسان مرورا «بخال عوف» وحتى «المغضبة» و «بغداد» ، او حتى «بغداد» و «المغضبة» وبينهما «الخوف والرجال» وكل الاغاني التي تتنوع بين الخطاب الى الرسالة الى .. وبين «النعاس الابدي» و «بعد الصحو» والمهم .. لقد احتوى الديوان على خمسين قصيدة - مع المقدمة - ضمنها مائتان وخمسون صفحة، وليس الكم هنا يشاغل لنا لكن «اوراق» الشاعر هذه تعطينا صورة التفاوت النوعي ، ومخاضات التجربة ، حتى توصلنا الى «مشارف الاربعين» حيث تغتني تجربة الشاعر ونصل معه الى القصيدة المتقدمة التي تمثله بوضوح ..

٦ - «خيمة على مشارف الأربعين» : صدر هذا الديوان في ٢٥-١٢-١٩٧٢ واحتوى على أربع وعشرين قصيدة ، من قصيدة - الصفحة الواحدة والتكثيف الكامل ، الى القصيدة التركيبية ذات السياق الملحمي والنفس الدرامي ..

واذا كانت قصائد «خيمة على مشارف الأربعين» وما بعدها^(٣) هي القصائد المتقدمة لدى الشاعر بحيث ان الغاء الحدود الزمكانية تشكل ابرز اهتمامات الشاعر وحيث تشكل الرؤيا عنده «محاولة كشف ومحاولة تجاوز» .

و «لكي تتجاوز لابد ان يكون هناك ما تتجاوزه - قاعدة الواقع التي تنطلق منها الرؤيا - والتي هي بالتالي حصيلة كل ترائنا المادي والمعنوي»^(٤) .

فان القصيدة الجديدة عند عبدالرزاق لا ينهض بها «المضنون» وحده مهما عظم بل ان الرؤيا التي تنتظم مناخ القصيدة والفاظها ، حوارها الداخلي وتقطيعها ، وهجها ، ولحظات الصمت فيها، تتداخل لتشكل بنية القصيدة ..

والشاعر عبدالرزاق عبدالواحد لا يصمم قصائده مسبقا بل انها تصمه ، تدوخه لحد الاعياء ، لان «البطل» في قصائده هو الشاعر نفسه لهذا تاخذ القصائد عنده امتدادات موءذية .

والتصوير يستهويه انه يرسم قصيدته تحت وهج العذاب وعبر

(٣) له ديوان جديد بعنوان « الخيمة الثانية » (تحت الطبع) .

(٤) المصدر السابق ص ٨٠ .

صخب الموسيقى ، لذا فالصور عنده تنمو ، تورق ، تتكاثر ، فتسع ،
حتى لتغمره بذلك السيل من الاشعاعات التي قد يضعف فيها ،
احيانا بل .. ولا يستطيع الخلاص منها ، ولكننا نجده رغم ضياعه
فيها ، جيبس ثلاثية الحب ، الحوار مع النفس ، الخيبة ..
» حين صافحتها

نبض الماء في راحتي
قل ان ينبض الماء في وقتنا
مقلتي تتسلق
اسمع نظرتها ، وهي تهبط
قاطعتها
أورق الماء في لحظة
سجبت يدها .. »

في هذا المقطع الاول من قصيدة جديدة للشاعر نرى الثلاثية
واضحة الشاعر يلتقي بفتاة ربما في معرض للرسم ، او في مكان
آخر ، يصافحها .. (منذ البدء نرى انه يصور الحالة) ، وحين
صافحها «نبض الماء في راحته» ، كم كانت المصافحة عميقة وخصبة وكم
كانت حالة الحب عند الشاعر متوترة ، وقابلة للتفاعل الانبي .
والسريع ، حيث ينبض الماء في الراحة بعد المصافحة او حين المصافحة .
في الوقت الذي «قل ان ينبض الماء في وقتنا ..» في زمننا ..
ثم يعالج الصورة حسيًا : مقلتي تتسلق ويسمع نظرة مقلتها
وهي تهبط وهنا ، يبدأ الحوار الداخلي مع نفسه ليس حوارا طويلا ،

انه حوار الداخل ، الذي ينعكس في الفعل ، في الحدث :

قاطعتها .. ثم .. ماذا ؟ اوراق الماء في لحظة ..

ثم : فعل آخر : «سحبت يدها» وهنا تكمن الخيبة ! فاذا كان الشاعر يمارس حضور الداخل فيه يسمع «صوت» نظراته تتسلق وتهبط ، فاي موسيقى عزف له لقاء العين بالعين ثم اي فيض من الخصب منحته المصافحة ..

ان تكثيف الشعور بهذا الفعل المزدهم بالموسيقى .. ثم المزدهم بالحب المضاء من داخل الحالة من ثم من داخل الحدث والذي يظل ملتها فيه حتى يظل يحاوره ، وينمي فيورق لكن اللحظة - الزمن - الذي اوراق فيه الماء ، هذه اللحظة التي ثماها الشاعر جاء من يحبط الحب فيها ، ويترك الخيبة لابد اذن ان زائرا ما ، او شخصا ثانيا جاء في التو ، فرض حضوره على راحة اليد على العين على الشاعر والتي صافحها وهنا تم القطع ، ..

(قاطعتها ..) وهنا يكمن خوف الشاعر اذ لو كانت المقاطعة منها .. لكان الفعل لا يدخل ضمن حوار النفس . اذن هو المراقب هو ممثل الحالة هو الخائف من الرقيب هو الذي شاهد الآخر هو الذي قاطعها واعطاها مبرر ان تسقطه في الخيبة .. بعد حالة الحب، والحوار .

واذا كانت بنية القصيدة عند عبدالرزاق عبدالواحد تتميز بمتانتها وقوة ايقاعها فلانه كان «عموديا» في البدء وقد دنا من الجواهري - ولو بحذر - ولما يزل به عود للعمود ، واشهر

قصائده «بغداد» التي القاها في مهرجان الشعر التاسع الذي انعقد في بغداد - والبصرة عام ١٩٦٨ و «المغضبة» وقصيدته التي حيا فيها الجواهري بعودته الى الوطن عام ١٩٦٨ «وقفة حب للجواهري» :

« شدوا اليك نياط القلب والقصبا

ووطأوا خطوطك الاجفان والهدبا

وسمروا كل ضلع من اضالعهم

في كل منعطف جاوزته نصبا »

وهذه القصيدة امتداد لقصيدته الشهيرة « ياخال عوف » التي

التاها الشاعر في اتحاد الادباء العراقيين بعد شهر من نزوح

الجواهري مكرها عن العراق الى براغ عام ١٩٦١ *

« مفازة هي نطويها وتطوينا

جدي خطي فلقد جد السرى فينا^(٥)»

ولا عجب .. فخلفية شاعرنا كلاسيكية ، لذا فالبناء محكم

عنده ، حتى في القصائد الحديثة . لقد بدأ يحس ان القصيدة العمودية

ما ان يبدأ بمطلعها حتى «تهندس» وعبر حالة «التهندس» هذه

ترتطم كل غفوياته كل تلقائياته ورؤيته بهذا المعمار بهذا الجدار

المهندس ، وحين يحاول تجاوز ذلك ولو بشهقة قوية كيما يعطي

قصيدته بعدا اعمق واوسع يحس ان الجدار «الهندي» يعود

ليحاصره فلم يستطع التنفيس عن نفسه ، لذا فالعمود يقيدده ، ..

لكنه في الشعر الحر ، يعاني ايضا ، ومعاناته ناجمة من تلك التراكيب

العمودية التي تدهمه، إذ انه يحس ذلك الميل الى سبك قصيدته عمودياً ، حتى انه في قصيدته «الصوت» التي القاها بمهرجان المربد الشعري الاول ، يبدأ بذلك السبك القرآني الكلاسيكي في البناء .. ومع ذلك فانه يحاول التحرر من هذه العمودية فيلجأ الى « تثليم » موسيقية القصيدة وغنائيتها احيانا كي يتجاوز ذلك الجدار الهندسي العمودي الحاد :-

« افقلت التراء حناجرها
 الصحف الاولى طويت
 هذا عصر لا اذان له
 من امطر فليمطر من سجيل
 فالارض الساعة لا تشرب ماء
 قطعت اعناق النذر الاولى
 وتخطت عنق واحدة سيف العصر
 هي الصيحة
 هذي سمة اعرفها
 يتدلى الرعد فتشربه الارض
 تطلع ستة ايام شمس سوداء
 لا يابث ماء في مجراه سوى يوم :
 ثم يغيره
 يولد اطفال لا اساء لهم

ثم يجيء الصوت

هي الصيحة « (٦)

نجد روح المقاضاة عبر فهم الخيبة بعد الحب، وقد اخل الازمنة،
وتمثل التراث والتقطيع بالصور ، بالفكرة ، بالحدث الدرامي.
بالسياق الملحمي ، وخلو القصيدة من واوات العطف ، ثم الترابط
العضوي بين الصور وتفرعها ونسوها واستطالاتها وامتدادها واغناء
مركزية الحالة او الحدث ، حيث يظل يحاور ذاته والعالم والاخرين
وبنمو الصور التي تعزز اسئلته واجاباته الى جانب استعمال الفعل
وتعريفه .. كل هذا المعطى المعماري في قصيدة عبدالرزاق هو
تجاوز لشعره السابق ، في معطاه السياسي والفني ، معا ..

فشعر عبدالرزاق ، الجديد ، هو شعر يحمل روحا حزيرانية
حتى ما قبل الخامس من حزيران ، روحا تقاضي ، تحاسب ، تتندم ،
تخاف من الخيبة تخاف من فقدان الحب ، روح رافضة حد الثورية
والصخب في الثورية ، والتدمير احيانا .. لكن ذلك الحزن النذري
يوعطر الحب ، كما يوعطر حوار الداخل ، والذات والاخرين ، وكما
يوعطر الخيبة من ثم ، يبقى مفتوح الجرح مفتوح الهدب والقلب انه
يتألم ، حزنه هذا ، وينظر ، ويرتجف ، ملأ .

من هنا يتميز شعر عبدالرزاق بزفيره الحاد انه يزفر شعره حبا
وعنفا ، وخبية ، مكملا بالرموز موعطرا بالصور ، حتى لتصل الصور

(٦) الصوت : ص ١٤١ - ١٤٢ / مهرجان البريد الشعري ١٩٧١ /
وزارة الاعلام .

عنده جوا سرياليا اقرب الى ملادة «سلفادور دالي» فالرمز عنده
والصور الرامزة من ثم ، لها تحصينات رغم رعبها ، انه يتحكم بها
بدقة ، لكنها تظل حادة تغمره في سرياليتها :

« عنق واحدة تتخطى

السلطان

الصمت ، المتربع في ناقوس العالم

يتارجح هذى الساعة

فالعنق التقطت حبل الناقوس

ولفت لوزتها .. »

اترون الصورة : العنق الذي يتحدى جبل المشنقة حتى لوزة
العنق التقطت حبل الناقوس (الذي يتربع فيه الصمت السلطان) ،
المتخطى بالعنق ذاتها) ولفته حول نفسها • انها مع مجابقتها للموت
تريد للناقوس ان يدق ، ..

هكذا يبدأ الاصرار على المضي على الاستمرار ، في الحياة ،
حد الموت والشهادة .. هذه «اللحظة» الشعرية واللوزة والجبل
والناقوس والموت يشحنها الشاعر ، عنيفة لكنها مشبعة بذلك الحب
الى الحياة والديمومة والمضي في الدرب اللاب الطويل لكنها
— رغم حالة الحب هذه — تظل — كلحظة صحو لحظة حوار ، في
مواجهة الموت ، الخيبة !

عبدالرزاق يحمل صوتا حادا ، نعم .. ويذفر ، نبوءات
حاددة ايضا .. ففي قصيدته «الصور» (خيمة على مشارف الاربعين

ص ١٠٣ - ١٣٣) وهي قصيدة ملحمة طويلة نظمها الشاعر قبل «الصوت» تتداخل الازمنة مع المكان فماذا يريد الشاعر من ذلك ؟ انها النبوءة !

اهي النبوءة التي وردت في تداخل الازمنة بالمكان : لقد سجت القصيدة - الصور - التراث ومزجته بالحاضر ووضعته على قماش اللوحة بحيث تضيق الحدود الزمكانية ، وتنبثق النبوءة فقط من خلال اللون ..

ان عبدالرزاق ، هنا ، وفي قصائده الاخرى المتقدمة يتشل التراث ، وينقيه ، منطلقا من مفهوم «الحفاظ على التراث لا يعني البتة الاقتصار على التراث» - كما يقول لينين -

« يدي جرح

ختمت به على الافواه

من يملك نقاء الله

يمح

«برزت اليك من كفني

باوسع من مدى الصحراء جئتكم يا مدى الصحراء

انا العازر

انا الموت الموءجل بينكم

لابدء

لا اخر

اجوب مزارع الاسماء

فتحت يدي على (مصارعها)
فانداح غار حراء
جرحا زاخرا بالوحي والدم
ايها الغرباء
صوت الله هذا
انفخوا في الصور
شققوا سحفة الديجور
واتشروا
فصوت الله
هذا الجرح
يفرقكم
ويحمل بينكم قتلاه»

اما في «الصوت» فالقصيدة اتت اعنف خاصة في قسمها
الثالث «الطوفان» .. اذ يلتحم جيفارا ببارتاكوس بلوممبا من
خلال طوفان «سد مأرب» اذ ان انهدام السد يحمل دلالة اشمل
لاي طوفان انساني تهدر به القيم الانسانية بل الانسانية كلها ..
وهذا ما تحمله القيمة الزمكانية ، الحرة ، المرتبطة بالمعاصرة،
حيث يعيش لوممبة وجيفارا وبارتاكوس زمنا واحدا او طوفانا
جديدا ، وسد مأرب جديدا !

ان عبدالرزاق عبر هذه القصيدة الرؤيوية ذات السياق
الملحمي يحاورنا وحين نوشك ان نتعب يقطع لنا صوره بموتاج

عنيف وبارع فتتداخل الصور مع موسيقى تصويرية عنيفة هي موءثرات الجو العام في بناء القصيدة .. لذا فهو يكتب لنا قصيدة «درامية» وهو - بجد - يفكر ان يكتب شعرا للمسرح - وقد كتب فعلا : «الحر بن الرياحي» .. ، حيث تتجسد في هذه القصيدة - المسرحية ، ثلاثية الحب والحوار مع النفس والخيبة على اشدها .. حيث يقف الحر بن الرياحي وهو المرسل لقتل الحسين بن عبدالله يحاوره هاجسه ، ويشدد عليه الحوار حتى ينمو عنده الرفض لمقتل الحسين ، ويتصاعد الحب ، لابن بنت رسول الله لكن هذا الحب - حالة الحب التي اتى بها للحسين ولآل النبي تواجه معركة مع الزمن ، التاريخ ، القيم ، الفكرة حتى المستقبل ، ويقف امام خيارين ، ان يكون سيفه هو الحكم ، ام هاجسه وضيره ، وجهه ، وازاء الحوار المعذب ينتهي الى الخيبة ، في الاختيار . صحيح انه انتظر ثم انتصر هاجسه ، لكن الحسين مات في النهاية شهيدا ، ومع ان الميلاد يتخلق هنا عبر الشهادة ، والميلاد يتخلق عبر شهادة لا الحسين وحده ولكن الحر بن الرياحي ، ايضا ، لكن الخيبة .. هذا الحكم ، القدر ، العنيف يواجه دائما الحب كتنقيض وكتضاد ، وكتمل لدورة الحياة عنده ..

وفي هذه المسرحية الشعرية ينسي الشاعر الحوار حتى يجعل من الفرات شاخصا يتحدث ، هذا الفرات المقيد بمجرأه الذي لا يستطيع ان يمنح اطفال آل البيت الماء ، وهو خلق كنهه لكيما يعطي وفي العطاء هذا ربما تتغير المقاييس ، ربما يتمكن حتى الفرات من انقاذ

آل الحسين ،، حتى الفرات تحاصره الخيبة ويحاصره ضميره ،
حين يتحد الحسين بالماء برمز المستحيل ، ويكون الماء الشهادة في
الآخر فعلا متحدا ، تبدأ المرحية – القصيدة هكذا :

الهاجس : انها لحظة الصمت

تراجع ؟

ام تقتل الآن ؟

اي طريقك اوضح ؟

عقرب تضرب الليل بين ضلوعك

ماكولة الظهر

ان تنتشر

تفتقد خيلك الآن حتى حوافرها

السيوف

لا تفلسف في رهج الموت افعالها

كلمة لا تنتظار الرجال

تحدد مواقعها

« سهيل وجلبة »

الحر : ها هي الشمس تنهض

والناس تنهض

والكلمات القليلة تنهض

تنهض احرفها كالعمالق عمياء مجنونة

تتخبط بين حناياك

اي الطريقين اوضح ؟

وتستمر المحاورة عنيفة مع الداخل بين الهاجس وبين الحر ،
ثم بين الحر وقواد جيشه ثم بين الشمر والحسين ، بين كورس
الاطفال ، والفرات ،

ويبقى السوءال حادا :

اي الطريقين اوضح ؟

ويختار الحر ، طريق الشهادة .. والمعاناة لتعميق حالة الحب
عنده وتجاوز الخيبة .

و «الحر» بدأ بها الشاعر في «مقاضاة رجل اضاع ذاكرته»
القصيدة التي القاها الشاعر في مهرجان المربد الشعري الثاني والتي
كان قد كتبها في ٢٠-٣-١٩٧٢ ففي هذه القصيدة تبدأ فكرة الحر
تطارد عبدالرزاق حين يتمثل نفسه الحر في «المقاضاة» انه في
القصيدتين يجسد معاناة الشاعر ازاء حبه للقضية ثم الخيبة بعد الاخفاق:
« كل من مات

اسقط عني وعن نفسه عبء ان يشهد الآن

لي او علي

فاني اخاف شهادة امواتكم »

هكذا يبدأ عبدالرزاق في «مقاضاة رجل اضاع ذاكرته» بهذا

العنف ، وبهذه القوة يداهمننا الشاعر :

« ارتضيكم شهودي

انا المستباحة ذاكرتي

الموءجل من يوم مقتله رهن تحقيقكم
نشر الناس
كل القيامات قامت

وما زال منتظرا «

وتزداد ضربات المعاناة في المواجهة :
« أأذا جاء يسعى نظرتم الى بعضكم ؟
ما الذي تنكرون ؟
ألم تبصروا قبل ميتا يراجعكم ؟ »
وتتصاعد ذرى المعاناة :

« الف ميت تركت على الباب
: بل واحد يتكلم عنكم
ولحظة يدخل في بهونا
يغلق الباب من خلفه

ثم يقتل » •

والقصيدة تأخذ هذه الامتدادات في المرتكز الداخلي تنمو على
محورها وتورق الصورة عند الشاعر ويمتد معها الحوار ويمتد
الحب ، وتمتد الخيبة :

ويرى جسده موثقا بين قضبان اعينهم ويقولون : شُيعتَ
« يخذلني الحب حتى اوافقكم
وللمرة الالف يقرأ اسماء أمواتكم
لم يجد اسمه بينهم

مات من دونما شاهد ؟

ليكن ،

سلموه جنازته

ويوقع الا تكون على قبره أي شاهدةٍ

...

الشاعر يخاطب اهله يعاتبهم ، يعاتب نفسه ، يقاضيه وهو رغم ذلك ، ورغم مالحته من اهله ، فهم اهله :

« قلت اهلي

فما ولد الفطر في حائط رجلا ..

...

صرت فيكم لقيطا

وقد كان مائي

وكان انائي

وكان القميص الذي ترفعون خضيبا قميصي

واذكر اني ..

ولكنني لم اعد اذكر

ذنبني اني نسيب على الدرب ذاكرتي

قلت يعرفني الناس

ارتضيتكم شهودي وان كنت اجهلكم

كلكم تملكون جراحا

كلكم ستدينونني

غير اني احذر اسرّ عكم للادانة اني سأسأله
ولقد كنت املك ان اتهاوى برأسي اعلقه
فوق رمحي »

حتى اذ يتوغل في تمثّل التراث والشهادة يصل الى المكان الذي
يتمثّل فيه الحر ، ويحل فيه ويدخل وجده من الطرف الآخر المتمزق :
« وقيل اتصف

اترى ؟

انتي لم اخير

وها انا ادخل وجدك يا حر
لكن من الطرف الآخر المتمزق
فاغفر مكابرتي يارياحي
ما كنت املك نفسي في حالتي

لهذا اموت

وتملكها ،

ولهذا تموت

وشتان ما بيننا

ان تطارد موتك حتى تطوعه

ويطاردني الموت حتى يطوعني •• »

ثم اية خيبة تتلبس الشاعر بعد ذلك ، حين يقدم رأسه لهم •
ويرفضون :

« حين قدمت رأسي لهم

رفضوا

قلت لا أدعي عنقا لست صاحبها
فامنحوني بطولة رأسي

ضحكوا

قل لولا تركتم اخاكم يمارس حرب الطواحين
هل كان دربي طويلا الى عصركم ؟
انتي لست احصل ذاكرتي
وانا مستقر على ان أقاضى .. »

وحين تستمر محاكمة الشاعر لنفسه ولقومه الذين احب ،
ولقضيته وللشهداء والاموات ، والعصر ويسمع تفاصيل مثل الاساطير
ينصت ويلقي نفسه غريبا :
« فقيرا »

اضعت ولم التفت بين امواتكم
خرج ذاكرتي .. »

وفي الضياع ، ذروة الخيبة ، بعد الحب ، وبعد هذا الحوار
العنيف ، المؤلم .. يتجسد وجه المأساة عند انسان الشاعر ونموذجه
المعذب . لذا فالشاعر هنا ، وفي «الحر الرياحي» ومن قبل في
«الصور» و «الصوت» يكتب لنا قصيدة درامية في المحاورة
والدرامية وفي ذلك التقطيع والصخب، و.. يزفر الشاعر شعره زفرا
وبحرقة ، حتى عناوين قصائده تكاد تعلن ذلك الصراخ الذي يكمن
داخله ، والذي كبته سنوات طوال مزوجا بالخوف وكما يقول

الشاعر بشعر عامي مارسه فترة ما :

«محصور ايه تقطع هروش القلب وياها»

فالكبت وردود الفعل والخوف المزمّن من التعبير عن الاشياء بوضوح ، جعلت الشاعر يطرح قيمه بذلك الزخم الصاحب الدرامي مرة واحدة حالما وجد المناسبة والظرف الملائم لذلك ..
لذا جاءت الكلمة عند الشاعر لتشكل شطرا لوحدها احيانا ، وتشكل صورة لوحدها احيانا بل قد تشكل مقطعا ، انها مكثفة ، ناثئة ، وتدخل في العين !

شعر عنيف وصاحب وممزوج بالدم الفائر ، .. ولا عجب فقد شاهد واحس ان الدم يلطخ يديه وهو يشترك بتظاهرات عام ١٩٤٧ - ١٩٤٨ ، ويسقط رفاقه امامه شهداء على مذبح الحرية وحب الوطن ..

ولكن بعد ان (تبرد) الاحداث اجل «تبرد» يستطيع الشاعر ان يمثل التجربة الدامية ، الحادة ، وبذلك يستطيع ان يعبر عنها بحرقه لذيدة وبحب ساخن عذب ..

وقد يستعين - في شعره الجديد - برموز عدة من التراث :
الحسين ، المسيح ، الحر بن الرياحي ، وكل الشهداء .. والعديد من الاسماء والشواخص التاريخية دخلت شعره ، انه بذلك يحقق التناظر بين تجربة الماضي والحاضر ومطابقتها مع رؤاه المستقبلية ، فالشاعر يعطي للمأساة ابعادها الحارة في شعره حتى عبر التكرار اللوني ، والتضاد في الصورة بحيث تظل المفردة تحمل عنده ، كذلك

الصورة ، ذلك المعنى الثوري التغييرى الذى يتجاسر ويتساق مع
قوانين المجتمع وتطور الاحداث •
اذن :

الشعر : عند عبدالرزاق عبدالواحد هو حياته ، انه المسألة
التي من اجلها يعيش ويقاتل •
والحب : هو مداره الواسع جدا ••

والانسان : هو ملهمه الاول في كل ما يكتب ، وهو جهة
المحاوره عنده ، والخيبة ، وانقطاع الجذر ، والتمزق •• معاناة عاشها
ولما يزل يعي جراحها ! وهو بعد ذلك يواجه هذه الخيبة ، بذلك
التمرد الصاخب ، اجل بتمرد صاخب •• وهذا التمرد جلب للشاعر
متاعب جبة ، فمع انه متزوج الآن ، وله اربعة اطفال ، ويبدو مستقرا
لكنه مصاب بهوس الحب والشعر ، صدقوني ، ان شاعرنا مجنون
حبا وشعرا وعنفا وخيبة •• وهو منذ فصل عام ٨٠؛ لأول مرة من دار
المعلمين : فعاش عاما من التغرب في الكويت، ظل ذلك المجنون بالحب
والشعر والصخب الداخلي ، والخيبة • فامضى ثماني سنوات مفصولا
من مجموع تسعة عشر عاما في الخدمة •• وحين تكون سنوات
الفصل ثمان ، فهل اثقل منها سنوات السجن ؟
لا أدري !••

في قصيدته «عبور في نهر الموت» (الخيمة ص ١٣٣) نجد جذره
يقاتل عن وردته ، انه ذلك الحنين العجيب المشدود بقوة الى الجذر
الى الانتساء (كما في مقاضاة رجل اضاع ذاكرته) •• ان الشاعر

يحمل وردته عريان وحيدا .. ومع انه مشدود لذلك الانثناء لكنه يحس بالانفصال عنه ويتمزق عبر هذا الاحساس .. انه مقطوع وهذا ما يؤرقه .

في « عبور في نهر الموت » نجد هذا التصوير الحاد المضخم التفاصيل والوارف الجزئيات تمتليء به قصائد الشاعر، وهذه القصيدة منها ، حتى كأن صور القصيدة تحدد بنا بدهشة ، وبذعر احيانا تخطفنا وتخطف من وجوهنا الحياء .. لابد ان تعلق الصورة في شعر الشاعر انطباعها على هذبنا ترتجف تخاف تقلق ، تتجدد ، تتسع الحدقات حد الانهار :

« هبط العطش

ملا البحر الميت

علقت في اطراف محاجرها الاحداق

سقطت احداق

ركبت احداق سهوات الريح

هربت كل الانهار وادركها الزئبق

فأمتلأت »

هذه الصورة المشدودة لبعضها بقوة وبدقة ، والتي تتهالك على ابصارنا بقوة وعنف ، ميزة اساسية من ميزات شعر عبدالرزاق . ان الصورة الشعرية لديه تحمل «فكرها» ، تحمل «ايدولوجيتها» تحمل رفضها الثوري ، وتحمل تضادها .. ومن هذا الزخم الحاد المتضاد والمكثف نحس ان القصيدة تمتد في ذهننا وتمتد امام

ابصارنا . حية ، حادة ، عيفة ، وقوية ... وعلينا ان نتخيل ابعادها
وموحياتها :

« قال الاحياء سننتظر الموتى

الموتى قالت

نتتظر الاحياء

واصفر الماء

واحمر الماء

اسود الماء

لم تعبر قدم نهر الموت »

احقا لم تعبر قدم نهر الموت ؟

هذا الخوف من العبور التام ينتاب شاعرنا منذ امد ، وهو وجه
من وجوه الخيبة عنده .

الصورة ، في تضادها اذن والوانها ، تشكل خاصية اخرى
اساسية من خصائص الشاعر ، كذلك التكرار :

اصفر الماء ، احمر الماء : اسود الماء

هذا التكرار في «الماء» يعبق في ذهننا التدرج اللوني ودلالته
في نوحه الشاعر : من الاصفر الى الاحمر الى الاسود ..

ثم ان هذه الصور المرعبة التي تقارب في معارها اللوحات
السوريالية ، احيانا ، تتجلى في اكثر قصائد عبدالرزاق التركيبية :

« سود افواه الرمل

تقطرت الارحام وشاخت كل اجنتها

ويقاتل عن وردته الجذر
يصك عليه الصمت برأطمه
عريان وحيدا

يحمل وردته فوق الماء الاسود

اذن ففي «عبور في نهر الفرات» ذلك الحنين الحار للالتصق
بالجذر ، بالانتماء ، بالحب الاول ، وذلك الحنين المضمخ بالمرارة .
بالالم ، بالحرقة وبالخيبة ، ومع ذلك فان تخطي الازمة الذاتية هنا .
هو عبور لنهر الموت ، فالانسان بلا انتماء ، يموت . . وحين يفقد
جذره يموت ، يموت . . وحين يعبر نهر الموت ، فهو يعود الى هذا
الجذر ، العريان الوحيد الذي يحمل وردته فوق الماء الاسود !

ففي هذه القصيدة تلتقي تجربة الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد
بتجربة الشاعر يوسف الصائغ «واعترافات مالك بن الريب» التي
القاهها في مهرجان المربد الشعري الاول ، بل في اغلب مطولات
الصائغ في ديوانه «اعترافات مالك بن الريب» ولكن الصائغ يستطيع
ايصال دلالات تمزقه بوضوح وحدة ، عبر تكتيكه الشعري ، ام
الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد فلم يوصل لنا ذلك ، كما يجب .
بسبب تراكم مسوره التي تكاد ، احيانا ، ان تضيع علينا المعنى في
تجربة الانتماء والانقطاع عن هذا الانتماء ، ولو تنظيميا . .

ثم . .

نأتي على الخوف الذي عالجه الشاعر في قصائده منذ اولى
قصائده حتى «الخوف والرجال» ١٩٦١ - المنشورة في «اوراق على

رصف الذاكرة ص ٣٥ :

« تعلم انا نخاف ؟
وانتا نقر انا نخاف
لكننا لسنا نخاف الغليل
لسنا نخاف السغب
لسنا نخاف ان يدق التعب
اعناقنا تحت صليب النخيل
لكننا ياسيدي نقر انا نخاف
نخاف حتى الجنون
نخاف حتى تقشعر العيون
من شكلنا ،
نخاف حتى يستحيل الزفير
في جوفنا مثل لهاث السعير
نخاف حتى الرعب ،
حتى الموت
حتى ال ..
نخاف

ياسيدي من كلمة من ثغرك الارجوان

نخاف من ان نهان ، « (ص ٣٤)

اقول انه عالج الخوف ، منذ تلك القصيدة ، ولما يزل يمتطي
قلب الشاعر ، قلب الناس في وطني ويمتطي وجودهم ، انه خوف

جديد .. خوف آخر : الخوف الذي ينام تحت خيمة عبدالرزاق وهو على مشارف الاربعين .. والخوف موجود نعم .. انه استوطن الناس .. اتهم تخافون ، تخافون قولة «نعم» او قولة «لا» صريحة، تخافون حتى الخوف ، وتظل «اصابع الخوف» تفتقأ اعينكم .. وفي قصيدة «وطن للالام» يعبر الشاعر كما في «اصابع الخوف» عن هذا الخوف الكبير ، الوجه الآخر من الخيبة ،

« وطن لمخاوف هذا العالم قلبي

من يعرف اين حدودك يا عصفور الخوف

يا مملكة الخوف»

وبايقاع متدفق ، وتلك الزخات المرتعشة ، يقطر الشاعر خوفه وحزنه :

« ياكز الخوف

ياقطرة حزن تنبض فوق صليب العالم

يا قلبي ..»

وحين يخاف القلب فالعالم يسير على درب الاثام .

خوف الشاعر ، اذن ، هو وجه آخر لجه ، وجه آخر لخيته، لخيبة جيله، ووجه آخر لحواره العالم . فماذا يقول الشاعر في «غرق الطوفان» بعد ذلك؟ هذه القصيدة التي هي شهقة حب، وحزن، وخبية، على جثمان العالم الكبير الراحل الدكتور عبدالجبار عبدالله هذا الراحل العظيم الذي غذته كل الارض :

« واحتضنت مساره

ترصدت مداره

اعطته ولم ياخذ

واعطى كل ما لديه »

ومع ذلك فلم تسبر اغواره ، لم تسبر اغواره . وهنا تكمن
الخيبة .. فهل مات عبد الجبار عبدالله حقا :
« وظأطأت رؤوسها الاهوار

واجهشت على ضفافها حناجر القصب !

لا نمت عبدالله

لا نمت عبدالله

لا نمت ... »

نصمت .. مع الايقاع الاخير الحزين المفجوع الخائب للشاعر :
لا نمت .. وللصمت دلالة عند الشاعر يوءديه في الحب ، كما
في الحوار ، كما في الخيبة والفجعة ، يتركه تقطا ، او اسطرا فارغة ،
واحيانا يتركه كاتقطاع الوتر .. فيض من صمت الموسيقى .. وهذه
سمة من سمات قصيدة عبدالرزاق .. انه يتركنا مع موسيقى
الصمت والنهايات ذات الضربات القوية ، المقطوعة : - « لا نمت .. »
وفي « لعبة شطرنج مهداة الى شاعر » لعبة شعرية يستفيد الشاعر
هنا من آلات الشطرنج ، وباختزال الحركة يضع الملك ، الشاعر ،
المهرج ، في المربع الاخير .. لكي يموت دونما تأمه ..
ويصمت الشاعر لحظات .. وعبر التنقيط تتجسد لنا لغة
الصمت ذات الدلالة الموحية ، هنا ، :

» نبيلة

عاتية تهاوت القلاع

قلعة ، قلعة

ولم تزل وحدك في الرقعة

تساق للمربع الاخير

لكي تموت دونما نأمة

... ..

... ..

كش ايها المهرج الكبير !

« كش » .. هكذا يفرغ الشاعر كل رفضه في هذه «الكش»

الناثية .

وعبدالرزاق في تنوع اهوائه ، في ايقاعه ، في صسته ، في
حدثه : وخوفه يشيلنا ويحطنا على زورق مغامر وسط بحار من
الصخب والعواصف فهو ينقلنا الى «هارب من متحف الآثار» بهيبة
خسة آلاف عام ترابي : هذا الهارب الذي ارتد منصعقا ، فجبس
عينيه وكفيه وصوته ، وتذكر اذنيه وانفاسه ، ادرك في قلق انه
يخرج الآن من صسته المرمري الى عالم اللحم والدم !

واتم ، ربما تحبون المغامرة ، وقد تحبون التوغل في الاشياء
وقد تركبون عربة من ورق ملون ، ولكن دعوا انفسكم لحظة تواجه
هذا العالم دعوها ، لكي تتأمل ، فالشاعر يدعوكم للتأمل في الاشياء
في تضادها ، حتى عبر صورهِ المرعبة وعبر اجوائهِ الغريبة وحتى عبر

سخريته من الاشياء كما في «مسائل في الاعراب» (الخيمة - ص ٣٩) .
 اذن نحن ازاء شاعر يرسم بالكلمات اروع لوحات الحب
 والحوار والخيبة والخوف واكثرها عنفا واثراء لونيًا، ان خطوط وكتل
 وحجوم ومساحات الشاعر عبدالرزاق تتميز بتلك الكثافة وذلك
 التوازن الذي يعتمد على التناظر والتضاد فنراه يشبع لوحته بلون
 واحد يتدرج به، ويخلق من مشتقاته لهبًا خاصا يغمرنا حتى الاحتراق ..
 ثم يضع هنا بقعة ، وهناك لمسة ، وهناك ضربة فرشاة ، ولكن بهذا
 التناغم الهارموني العالي الصوت ، الصاخب حد الصراخ ، المفزع
 احيانا الحاد حد الرفض ، والموجع حد الايلام ..

ان لوحات عبدالرزاق الشعرية لوحات متحركة لا تقف عند
 درجة سكون معينة لكنها لا تتفاعل ذلك التفاعل المطلوب في تفاصيلها
 ومع تفاصيلها وداخل هذا العنف الجدلي المريع بين الدراما والموتتاج
 الأيزنشتايني ، وبين ذلك الرعب الهتسكوكي الذي يلف بعض صوره،
 وازاء العرى والموت يقف الشاعر في قصيدته «هارب من متحف
 الآثار» موقف المفجوع بالعالم ، حد الخيبة ، ذلك الهارب الذي
 « تأبط موته » ! تخيلوا الصورة :

« تأبط موته :

تهادى بهيبة خمسة آلاف عام ترابي

انصب في الشارع

استيقظت كل اعمدة النور

دارت مصاريع كل النوافذ

سالت عيونا ..

تخطى ..

اتنبهوا الى «تخطى» هذا الاستعمال الرائع للفعل مع هذا الايقاع الختامي في القصيدة نجد عبدالرزاق يكشف نفسه ويشد انقاسنا ويكون مشاعرنا حتى لحظة الاتقاد ، وعندما تتوتر ، يقطع علينا الصورة فجأة : بتلك الضربة الايقاعية القوية : « تخطى » كما في « لا .. نت » وكما في غيرها ، وفي «مسائل في الاعراب» يوجز الشاعر موقفه بكلمات كأنه يفلسف الحياة يفلسف الاشياء وفي هذه القصيدة يتجلى عند الشاعر ذلك الهاجس الفلسفي مستفيدا من خبرته الحياتية في اللغة والادب وتعليمهما :

مسألة رقم (١) :

« هذا عصر اللحن

من يجرؤ ان ينصب نعتا مقطوعا لعذاب العالم

مسألة رقم (٢) :

حضورنا .. مبتدأ

تجاوز انكسارنا

مبتدأ

وكلها تبحث عن خبر ..

مع ذلك : فهو يسقطنا في الخيبة : « وكلها تبحث عن خبر»!
عبدالرزاق يلون لنا القصيدة بتلك القدرات الخاصة على التحرك،
والاداء وهو هنا : في كل قصائد ديوانه «خيمة على مشارف

الاربعين» وفي «الخيمة الثانية» يحقق «الفعل» الشعري والفعل «اللعوي» والفعل «التحريكي» انه داعية لعالم لا عذاب فيه يكون هو فيه: فاعل.. وأنتَ : فاعل وأنتَ : فاعل وكلنا في مهرجان الرفع يزهو في محلٍ : فاعلا .. ولكن «بفعل» لا من دون «فعل» ايها الشاعر الصديق، والفعل يشل عند الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد قلقه اذ تتكون اللغة عنده عبر هذا القلق ، في الانتقال بالفعل من الماضي الى المضارع الى الامر، ثم الى اسم الفاعل واسم المفعول وهكذا.. انه يعطي الفعل ثقل الاسم ، فلا يبقى نكره ، الى جانب صفته الفعلية فيصبح له ثقله الخاص .. وعبر سياق القصيدة وتلقائيتها يعطي عبدالرزاق لام التعريف للفعل كي يشحنه بقدرة ديناميكية خاصة ينقله بها من فعل لغوي الى فعل درامي ولكن ينبه القارئ ان يقف، كما الاشارة الحمراء ليتأمل، وينشد اكثر الى صوت القصيدة، هاجسها وحوارها الداخلي : في قصيدة اعددها الشاعر لتلقى في مهرجان المربد الشعري الثالث ، ينصب الفعل عنده في ذلك البحث عن المرتكز والاعتراف الفاضح بالضياع وحوار النفس انه يريد ان يسوت وهذه ذروة الخيبة ، لكنه يبحث عن القبلة : -

« منذور هذي الليلة للاحزان

منذور افتح ابوابي لطيور الغربة

امنح أهدا بي لنعاس لا اعرف اخره

موحشة روحي

موحشة كل جروحي

موحشة حتى الارض التحضني الليلة
اه من لحظات تسبق صحتك الكبرى «
في هذه « التحضني » منح عبدالرزاق الفعل ثقل الاسم ..
ولم يدعنا نعبّر القصيدة الشطر الى غيره ..
في هذه القصيدة تتفجر فجيرة الشاعر وخيبته بحشا عن
« فعل » الموت :

« منذور هذه الليلة للقلق الاكبر
منذور ان اختلي الليلة بالموت
ويختلي الموت الليلة بي
وانا المبتور القدمين اعالج نقطة مرتكزى هذه الليلة
منفردا
ممتليء بالصمت وممتليء بالمجهول وممتليء بجميع
الاشياء اللاممكنة الليلة

...

وحسبت بانك تعرف
ابصرت الناس يموتون فانت اذن تعرف
ماذا تعرف عن لغة لا يتكلمها الا موتك هذى الليلة

...

لاحظ الحوار مع النفس ، متجسدا في هذه القصيدة :
« لو تسلك يامجذوم القدمين وقوفا لحظتها
لا تتأرجح او تنكب على وجهك

من يدري ؟

سيقولون من الخوف

يقولون من اليأس

وتعلم انك منذور وقبلت بنذرك

والناس يقولون يقولون

لو تملك ان تركض للموت فتختصر الدرب وتختصر الخذلان

...

هنا يعود الخوف للشاعر ويعود صوت الفجيرة ويعود نداء

الخبية ولكنه ، عبر الحوار والمقاضاة يجب هنا ، لو يموت !

لانه :

منذور هذى الليلة للاحزان

منذور اذبح هذى الليلة

فانا ابحت عن قبلي السأموت عليها

وعزيز ان اقتل بين الشك وبين الايمان »

واستعمال «السأموت» هنا .. يعزز قولنا بان تعريف الفعل

عند الشاعر يخرج من حيزه اللغوي ، الى معنى اكبر الى فعل

درامي .

ثم ان الموت هنا نذر عليه ، انه الصمت ، بعد الاخفاق في

الحب ، بعد الاخفاق في اقناع النفس رغم طول الحوار ، وبعد

تعمق الخيبة .

اذن بعض الناس عرف كيف يصمت في الوقت المناسب !

وبعضهم لم يعرف كيف يصمت فاكله الزمن عذابا ملتجما بعذاب •
 لكن الصمت ذلك النغم المفتوح بلا لسان ، والمليء بالماء والدم
 والحشرات ، افه فمنا !

كلنا ، اتهم معي ، ايها الاصدقاء ، اتهم معي ، ايضا •• نعاني
 من الصمت حين يكون حصارا ، حين لا نجد الوسيلة التي تعبر بها
 عما يجيش بنا من افكار ••، فالصمت عالم اختناق ، عالم عسف ،
 عالم لامتناه في قسوته ، اذ كيف يمكن ان اجعل الرسام صامتا
 والنحات ، وحتى المغني !؟

اذن كيف يمكن ان نعيش بلا «مسامير» تمزقنا من الداخل،
 نريد ان نصرخ ، بعد الصمت ، نصرخ ، نشق حتى حناجرنا •••
 صمت شاعرنا اذن حاد ومقرع ، افه ذروة احساسه بالحجب
 المحبط ، بالحوار المحبط ، بالخيبة •• لذا فهو يطرح صمته ، علينا
 بلوحات عملت بخد السكين :

« الصمت يغفل في الآذان مساميرا

يثقبها

ينبت

يندق

نخاع الناس المثقوب ينز

يلف

يدور

يصك الحيطان

الصمت يفوض ، يفوض .. »

كفى .. أن خيمة الشاعر وهو على مشارف الاربعين ستظل عميقة الظلال تحمل اوتادها الثلاثة : الحب ، الحوار مع النفس ، الخيبة ولا يبقى مكان لخرق مزقتها الريح ، انها تواجه العاصفة والموت ، والفجعة .. وتتحد بالخيمة الثانية ، عليها تقوم من أعمدتها، وتحمي الذين أبكتهم الخيبة بعد الحب ، وأدمت قلوبهم ..

كفى .. ايها الشاعر انني لا اريد ان اقتل صمتك وصخبك المدمر انني ادعو الى ان تصلوا معي اقيم ايها الاصدقاء الذين تعانقون بنهار عيونك كلمات الشاعر .. لا تصلوا صلاة الصمت ..

كلا .. فما دام الشاعر يتكلم فليستقد فيكم مليون جذوة •

وانتم لكم لغتكم، لكم عبوركم الخاص «لنهر الموت» وفيه ، ولكم «وطن للالام»، وانتم تدركون «غرق الطوفان» جيدا وتشاهدون رقع الشطرنج والبيادق والملك و «كش» مزروعة في اصراركم، مزروعة في مسائل الاعراب ومسامير الصمت فلا تدقوا مساميركم على اكفكم • فالف مسيح يحمل في عيونه نيران «الفعل» من غابات جيفارا ، من قيود سبارتاكوس من اغاني الزنوج ولومببا، من افواه الدم ونواعيره في الاردن والسودان ، ومن براكين الجثث المحترقة على ارض المقاومة ليس في الاردن ولبنان ، حسب، بل وحتى داخل نفوسنا •

لكم ان تتمتعوا بالشعر وبقصائد الشاعر ولكن صدقوني انه شاعر مجنون بالحب ، وبالانسان وبالشعر وبنفسه وبالخيبة •

شاعر يفر شعره زفرا حبا وعنفا ومأساة ، ومن تجتمع فيه المأساة
والطبيعة يكون شاعرا • ليست الطبيعة كل هذا الحب والعنف
والآلم والاحتجاج والخيبة ام ماذا ؟

٥- الفريد « معاصر » :

مفهوم للشعر الفدائي

« تكون او لا تكون
تلك هي المسألة »

« شكبير »

الشعر والفدائي الثوري :

تقف القضية الفلسطينية على رأس المهام المطروحة عسكريا وسياسيا وفكريا واقتصاديا ، بسبب الارتباط الجذري بين واقع المعركة (المقاومة) الفلسطينية خاصة وواقع حركة التحرر العربي عموما وواقع النضال ضد الامبريالية بشكل اعم . ولأجل ذلك دفعت القضية الفلسطينية بالعمل الفدائي - كأسلوب وتنظيم كفاحي - في مواجهة الوجود الاستعماري الصهيوني على الارض المحتلة ، وضد

الحصار الرجعي للانظمة المتواطئة مع الاستعمار والصهيونية والتي تشكل خط التصدي للمقاومة على الارض العربية مستهدفة تصفيتهما والنيل منها .

والشعر كأداة تعبير قد ارتبط عبر شعراء الارض المحتلة والشعر الفلسطيني المقاتل على الارض العربية ، والشعراء العرب الثوريين في كل مكان بالقضية الفلسطينية آنيا ليوسع ابعاد التحرك من خلال ابعاد التناول وانيته ، اذ ان الشعر اكثر الاشكال الادبية واسرعها تعبيراً عن الحدث .

ولقد تحدثنا عن المقاومة بالكلمة ، عبر ادب المقاومة وشعر المقاومة في الارض المحتلة بالذات^(١) . ولكن سعة المفهوم الثوري، للفدائي الثوري باتت من الاهمية بحيث شملت الشعراء الثوريين الذين تناولوا جوانب المعركة وابعادها في بلدانهم بارتباطها الوثيق مع معركة الارض المحتلة وضمن خيط انساني عام يشدها بنضال الامم وجبهة الشعوب المعادية للاستعمار والمتطلعة للتحرر الوطني .

فالشعر الثوري اذن تشرب من خلال تعبيره عن ابعاد معركتنا الكبرى بفدائية معاصرة هذه الفدائية هي روح الرفض الايجابي والنضال الدائب لتغيير بنيات الانظمة التي يحول وجودها وذهنيتها

(١) بعض ما كتبناه عن هذا التناول راجع مجلة « الاداب » العدد العاشر السنة الخامسة عشرة تشرين الاول ١٩٦٧ المقاومة بالكلمة في شعر توفيق زياد وراجع كتابنا : « حين تقاوم الكلمة » بغداد / حزيران ١٩٧١ .

او يعمق او يعرقل ، عملية التحرر الناجز في الارض المحتلة .
وهكذا بات الشاعر الثوري في العراق الذي يغني المعركة
من على ارضه الثورية يلتقي بأكثر من اصرة مع شاعر المقاومة في
الارض المحتلة وشاعر المقاومة في كل مكان عبر تاريخ النضال
الوطني لشعوب العالم ايضا . .

لذا لم تعد اشعار (اراغون) غريبة عنا مع ما فيها من ملامح
فرنسية كذلك لم تعد اشعار (غويلن) الكوبي ، او اي شاعر من فيتنام
كالشاعر (كوانك نوان) او غيره ببعيدة عنا . لذا فحين بعث الشاعر
العراقي الفريد سمعان بقصائده الى «الآداب»^(٢) بعد صمت طويل
وبعد احتجاج وراء الجدران وخلال رحلة التطواف النيل في عالم
الالم والمعاناة احسنا انه يلتحم بقضية الفدائي الثوري والمعركة
عبر شعر احلى واقوى من قصائده السابقة التي احتوتها دواوينه
الخسة^(٣) لذا فحين غنى الشاعر (الى القنيطرة) و (الى فدوى
طوقان) و (الى ابي سلسي) والآخرين ، احسنا ايضا روح الفدائي
الثوري تكمن في أشعاره اذ تجسد الفدائي الثوري كمناضل

(٢) الآداب ، العدد التاسع ايلول ص ٢٨ - ٢٩ والآداب العدد الرابع
نيسان ٦٨ نشرها في ديوانه « اغنيات للمعركة » الذي صدر
في بغداد عن دار الرصافي للنشر والذي نعتبره مادة رئيسة
لفصلنا هذا .

(٣) للشاعر : « في طريق الحياة » و « قسم » و « رماد الوهج »
و « كلمات مضيئة » و « طوفان » - قبل الاغنيات - « وعندما
ترحل النجوم » و « مراحل في درب الآلام » قصيدة طويلة ب ٢٤
صفحة صدرت عن مطبعة النجوم / آذار ١٩٧٤ ، بعدها .

يستوعب ابعاد المعركة ، وابعاد الثورة العربية المعاصرة ويحقق فعلها المنجز على الارض العربية ففي هذا الظرف الخطير الذي تحارب فيه الامم الشعب وتطلعاته الثورية بعناد وصلابة ضد تخلف معركة الاسلحة والرجال العسكريين لاغلب الدول العربية يقف العمل الفدائي الثوري في قلب المعركة ويقف الشعر في الطليعة كلغة ملهمة ودافعة ومحركة. في هذا الظرف بالذات يصرخ في اعماقنا صوت الضرورة التاريخية من ان الشعر ينبغي ان يخدم قضية الفدائي عبر الخلق الذاتي للشاعر الفنان. وكمعركة آنية وبعيدة المدى تتزاحم كل التحشيدات وعلى جميع المستويات لكسبها نجد ان النقيض يظهر ايضا بدلالاته المعادية فكرا او اقتصادا او سياسة او عسكرة .. الخ لذا فان البعض لما يزل يتحدث عبر شعره بلغة (اليوت) المجردة والفكر الضبابي المشبع بروح الأنا والذات النفعية فيخدم بذلك نفس المخطط الامبريالي الذي اوجد المجالات والمنظمات والمؤسسات الثقافية التي تمولها المخابرات المركزية الاميركية وهنا لا نريد ان نرفض اي شعر لا يقف مع الفدائي الثوري بشكل خاص ، كلا ، فللشعر جوانبه الانسانية الثرة وله اكثر من بعد للتعبير الانساني الذي يخدم في خطه العام قضية الفدائي الثوري . بل اننا نرفض الشعر الذي يقف في الجبهة الاخرى المعادية لقيسنا الثورية ولمعركتنا الواسعة على ارضنا العربية بطوالها وعرضها .

والفدائي الثوري الذي تتسع افاقه لتحتضن كل التطلعات الثورية المشروعة على ارضنا العربية يشكل في ذات الوقت الخلفية

التماسكة التي تدفع وتغذى معركتنا في الارض المحتلة خاصة والارض العربية عموما اذ ان المعركة لم تفصل يوما ما بين ما يواجه العراقي او الجزائري او السوري او المصري وما يعاينه اللبناني او الاردني او السعودي والمغربي والتونسي .. الخ ، وما يجب ان يكون عليه العربي الثوري في كل مكان لكسب رأي عام عالمي لقضيتنا العادلة ، ولتعزير القدرات النضالية لفصائل المقاومة في الداخل .

ان الفدائي ليس المناضل على الارض المحتلة وحده لان النضال في البلدان العربية الاخرى لخلق الانظمة والملاكات والطاقت والمناخات الثورية التي يجب توفيرها لثورة الفدائي على الارض المحتلة ، باتت ضرورة تاريخية وواقع الضرورة هذا يفرض التحام نضال الفدائي على ارض فلسطين وسيناء والجولان - مثلا - مع الفدائي في كل مكان الذي يحارب ليس بالبندقية وحدها - بل وبقلبه وجهده وطاقاته .. من هنا يكتسب الشعر العربي بعدا جديدا ، هو بُعد الفداء الثوري المعاصر .

اذن .. فحين نضع « اغنيات للمعركة » في صف القصائد الاوفى لقضية الفدائي الثوري فذاك لان اسهام الشاعر العراقي هو جزء من عملية الاسهام الكبرى التي تضم كل العناصر الثورية والتقدمية في وطننا العربي والعالم ، لخدمة قضية المصير العربي الراهن .. فالشاعر ينطلق من ادراك الفدائي الثوري لما يهدد مستقبلنا من اخطار حين يقول :

« قبل ان تصهر نار الرعب
ادركنا معا

ان يوما غائم الاحداق آت» (٤)

لذا فان وعي الفدائي الثوري «ادرك» ان عدوان الخامس من
جزيران سيقع كاجراء مقابل للنهوض الثوري في المنطقة العربية .
فالشعر هنا حقق تلاحما مع تطلعات الفدائي الثوري الذي
يناضل منذ اعوام لاسترداد ارضه السليبة .

ولكن ماهو البديل الذي يضعه العمل الفدائي عبر رؤاه الشعرية؟

« وذئابا في حقول الريح .. ظمأى ترصد

تذبح الشمس على ابوابنا

ان شرفات من النور ستنتال

وافراحا ستواء

ودما يرقص مذبوحا على الشوك

وصبحا سوف يولد .. »

ولكن متى ؟ .. يجيب الشاعر :

«بعد اعوام .. اسابيع .. هنيهات .. سيولد» .

وهذا المولود الجديد هو النظام الثوري الذي يصنعه الفدائي
في فلسطين الحرة المتحررة بعد ان يزيل النغل الصهيوني الامبريالي
من الوجود !

فالطموح الفدائي اذن يتركز ليس في كسب المعارك الآنية.

(٤) « ظل على وجه الجراح » الاداب نيسان ١٩٦٨ .

حسب ، مع التوقعات التامة لحدوث أكثر من عدوان جديد ولمجازر
ايلولية جديدة ولضحايا جدد - بل باعادة خلق وبناء فلسطين الحرة
التقدمية وعودة الشعب الفلسطيني صاحب الحق الطبيعي
المشروع لارضه ..

ومع هذا الجو المشحون بالالتم والترقب : «ستظل مقمرة
عيون الجرح» لتثير الدرب للمناضلين لتحقيق الهدف المنشود :
« ويطوف من دار لدار
وهجا من الاصدااء
قنطرة

تقود الهائمين الى النهار » (٥)

و «النهار» هنا - تأكيد جديد يمنع مفهوم الانجاز الذي
تحققه افعال الفدائي الثوري عبر هذا النضال الخصب والتضحيات
الاكثر خصبا لذا فاشعار الفريد تمنحنا بعدا اوسع لاعمال الفدائي
الثوري وتطلعاته المقبلة لتحقيق النصر المحتوم عبر افاشيد ثورية
ذات غنائية مضمخة بالتفاؤل صحيح انها فنيا ، لا تدخل ضمن
اطار القصيدة المعقدة التركيب بل انها فكتسب تلقائيتها من نفسها
الثوري المشحون بالتأثر .

(٢) الاغنيات ولغة الاخرين :

ماذا يمنحنا الشاعر من خلال الاغنيات ؟
وهل ارضية الشاعر تمنحنا تشكيلا ثوريا لافكار المعركة؟

وهل بلغت الصيغة الشعرية شكلها المطلوب ، وهل ان التجربة الشعرية لدى الشاعر هي تضمخ وجدانات تلقائية وانسكابها في اطار القصيدة ام اعادة تشكيل وبناء عالم شعري خاص يعتمد الحياة المعركة والعمل الفدائي الثوري كمحور في تناول ؟

هذه الاسئلة ثارت في ذهني عندما وقفت ازاء ما كتب عن الاغنيات من قبل الشاعر ومن قبل الاصدقاء ردا او تعريفا او احتجاجا .. وباعتقادي ان مناقشة اية مسألة شعرية هذه الايام لا تتم بمعزل عن الارضية الفكرية التي يعتنقها الشاعر وينتمي اليها ، عن القيم التي يطرحها المجموع الشعري لان ثمة اكثر من دعوى تبرز اليوم لقطع صلة الشعر عن الماضي بأسم التجديد لم تعتمد الفهم الصحيح لمرتكزات واسس البناء العضوي للقصيدة وللمرحلة النضالية التي يعيشها انساننا العربي اليوم والفدائي الثوري بخاصة .. ومن هذا الاعتبار بالذات نخرج في مناقشتنا على هذا الموضوع لانه يشكل لغة الآخرين البعيدة عن لغة الفدائي الثوري والانسان العربي عموما .

ان الذين يحاولون قطع الشعر من صلتة بالماضي بدعوى «التجديد في الشكل الفني» «يقعون في خطأ فوضوي كبير» فان مسألة امتداد صلة النسب في الطبيعة والحياة الاجتماعية ترفض المفهوم الميتافيزيقي الذي ينكر الترابط الداخلي بين الظاهرات .» — يقول لينين — بعد تأكيده على بلاهة الفكرة الفوضوية القائلة بالقطيعة مع الماضي او التدمير التام للماضي كله ثم بيانه

لنمو الذي ينبغي ان نفهم عليه قوانين الجدلية: « ان النفي الخالص والبسيط ، النفي المجاني ، النفي الارتياحي والتردد والشك ليست بالخاصة الاساسية المميزة للجدلية صحيح بلا ريب ان الجدلية تتضمن عنصر النفي الذي يعطي لحظة اتصال لحظة نمو مع الاحتفاظ بما هو ايجابي اي انه النفي الخالص من ادنى التردد من اية شائبة من شوائب الانتقائية^(٦) .

لذا فالذين يهاجمون الشعر الحديث ويدعون الى الشعر « ضد الشعر » - ان صح التعبير - لان الشعر الثوري الحديث لا يسقط في التجريد اللاواعي للاشكال الفنية ، يسقطون عامل التاريخ والايديولوجية من الحساب ، من ثم لا يعالجون المعرفة عبر عملية اعادة نظر نقدية . وبهذا يلتقون مع صيحات مجلتي « شعر » و « حوار » وغيرهما بما كان عليه البروليتكولت قبل عام ١٩١٨ في روسيا في نكران الامتداد والتواصل في الفكر الانساني .

ان هذه الدعوة تقف في الجبهة الاخرى من الشعر الذي يخدم قضية القداء الثوري عندنا والانكى من ذلك ان بعض هذه الاصوات لا تنكر الاشتراكية كهدف وفكر وطريق ، في حين ان الثقافة الاشتراكية لا يمكن ان تفبرك على نحو اصطناعي كذلك ليس بوسعها ان تولد بمجرد عملية استتساخ او «نقل» للتراث القديم او عن طريق الجمع الميكانيكي لعناصر مستعارة بل الامر

(٦) لينين : الموءلفات ج ٩ نقلا عن « مهمات الثورة الثقافية تأليف فلاديمير غوربونوف » .

يقضي عملية انماء لما هو افضل في الثقافة الموجودة واعادة التفكير به بروح النقد من وجهة النظر الماركسية^(٧) .

يقول لينين في مكان آخر : «ليست المسألة ان تخترع ثقافة جديدة برولثارية بل هي ان تمنى ونطور اجهى النماذج والتقاليد وحصيلات الثقافة الموجودة من وجهة النظر الماركسية عن العالم»^(٨) وازاء كل ذلك تقف اشعار الفريد سمعان ، وبالذات «اغنيات للمعركة» موقف الحاكم الذي يميز ، يحرص ثوري ملتزم ، بين لغة الفدائي الثوري (في الشعر التحريضي) وبين لغة (الشعر الثوري ويضع لنا اكثر من لمسة أدانة للذين يحاولون (رفض) الشعر الثوري التحريضي ويطالبون بلغة تنبع من الداخل لتعبر عن الذات والوجود والعدم ، وكل الاسقاطات الاخرى البورجوازية ..

صحيح ان لغة الشعر الآن لم تعد كما كانت في الخمسينات ولكن الحديث عن (الشكل والمضنون) ووحدتهما بات من المسلمات المطروحة للنقاش انذاك ، اما الآن فلغة الشعر ولغة الشاعر يجب ان تكتسب العصرية وان تكون لغة الارض التي يقف عليها الشاعر، ومن هنا «فالكلمة والبندقية هما رفيقا المعركة» كما أكد ذلك د . سهيل ادريس مرة ، ولم تعد «لغة» يوسف الخال وابي شقرا وموجتهما تتناسب مع الصعود الثوري الذي حققه شعر المقاومة والقداء .

(٧) المصدر السابق .

(٨) لينين ج ١ ، ص ٣٢٨ الطبعة الروسية عن الترجمة العربية .

وصحيح ايضا اننا كنا نتوقع من الفريد سمعان الشاعر
والانسان الملتزم ان يمنحنا شعرا اكثر غنى وفنية كحصيلة طبيعية
لتجربته الحياتية والسياسية والشعرية الطويلة ولكن الاغنيات
منحتنا في مقاطعها العديدة لوحة نقية عن مقاتل في المعركة بافقهها
الاوسع فهو حين يعني (الى فدوى طوقان) يجسد لنا تشكيلا ثوريا
يفيض بحس اللحظة التاريخية وزمان ومكان المعركة :

» عيناك في حيفا

وقلبك في ثراها

كالنجم يخفق في سناها

يصطاف عبر كرومها الورقاء

يضر من رؤاها

حزما ... ترايما

يرش به الصحارى »

في هذا المد الرومانسي الثوري ، تسبح قصائد الفريد سمعان
وتتشكل ، اما فعل الفدائي الثوري فيتضح عبر فعل الكلمة -
البندقية شعريا .

(٣) الافعال الثورية في الاغنيات :

حين قال بلند الحيدري مرة عن الشاعر انه « شاعر عاش
الصحراء عطشا وشمسا وسجنا رهيبا في وحشتها عرف السراب
واقعا ورمزا . ومن خلال ذلك كله كانت تنمو قصائده دائما معاناة

حسية لا تتكشف فيها الرموز ولا تستعير الكلمات قناعاً» فقد حقق بلند فهم التوازن السليم في الاغنيات كافعال ثورية ، من خلال فهم العلاقة الواعية بين فعل الكلمة «المعرفة» وفعل الكلمة (الشعرية) الثائرة وباعتقادي ان بين الفعلين دينامية ينبغي ان تتكامل عند الشاعر بتقنية اكثر لكي تكتسب اشعاره شموليتها اليقينية المؤثرة على ان لغة الشاعر اليوم هي لغة المعركة الحسية ، لا المعركة المفخمة بالكلمات وحدها ، لذا جاءت اغنياته بسيطة ، طيبة ، ثائرة ، وبقية . ان افعال الاغنيات تكتسب اهمية خاصة آتية وتاريخية ليست لانها تعبير الانسان المضطهد - فقط - بل وبالاساس لانها تمخضات حاضر ، كان متأزماً ، وممتداً عن ماضي متأزم والمتطلع الى مستقبل رغم كل ما يحيط الافق من دخان وضباب يحمل لغة الایجاب والانجاز الانساني عبر التفاؤل المشرق المؤطر بالتضحيات والصمود . هذا الشاعر المتطلع عبر قصائده الى مستقبل يخاطبه بتشكك وحذر ولكن بايمان الذي يضع افعاله الثورية لتحقيق البديل الاروع وبلغة بسيطة - كما قلنا - غير مقنعة هي امتداد لرومانسية الصحراء وواقعيتها المضنية . فالاغنيات تحمل رومانسية الشاعر الثوري وهي عبر صوتها الخاص نمو طبيعي وطيب لألفريد سمعان ، ولكنه ليس النمو المطلوب فنيا كما يجب . .

اما معركيا فتمتد القصائد الى جذرٍ اعمق من الفهم المسطح للمعركة . فالفريد سمعان حين يخاطب السجن : « يا منزلاً رقدت على شرفاته ، هذب الارامل » يضع مأساة الناس وتفاعلهم الثوري

ايضا في توازن تام

« يا واحة عصفت بها العقبان

واختنقت دموع الغيث

فاحتضرت خمائل

مليون سنبله تجوب الارض

تفرق باللظى والطين

تبح عن مشاتل .. »

وفي هذا للتضاد يطرح الفريد فكره الثوري عبر الاغنيات

وان كانت لا تخلو من مباشرة وخطابية احيانا .. ولكن الافعال

الثورية تنمو من داخل القصائد مع الالحد لتعبر بوضوح المعاني

والم تألم ولكن التأثير ايضا

« يا حاصدين شجونكم بالدمع

ياليل يلوح بلا مشاعل

افراحنا نعش

سواد عيوننا فحم

اذا احتدم اللهب

ولم نقاتل»

وهذه الروح الفدائية في شعر الفريد تجسد الافعال التي

تشكل منها الاغنيات بوجدان طاغ وعنيف « اذا » - الشرطية -

«احتدم اللهب» و «لم نقاتل» • «فالقتال» هنا هو الفعل الثوري

الاغنى والاكثر تعبيرا عن الضرورة التاريخية والفريد يربط هنا

افعاله ربطا طيبا فالاغنيات تحمل حرارة الجباه الشم التي كانت تتطلع عبر الجدران وعبر الاسوار العالية وعبر المسافات البعيدة ، الى جنود المعركة ، جنود الجبهة ، والى الفدائيين البواسل ، ولا تستطيع الاسهام في المعركة الملتهبة الا عبر نضال - من الداخل - وليس على خطوط النار الاولى ، حسب .

لذا فحين تلد الاغنيات في ظلمة السجون مفهومها التحليلي للاوضاع ، ولمعركة الفداء ، تعتمد «الثورة» محورا، وتنطلق من هذه الارضية لتعبر بالصورة وبالكلمة ذات الدلالة الموحية غير المقنعة عن واقع المعركة عبر ايمان مطلق بان الثورة لا تحتاج الى لغة مزوقة او معقدة او مقنعة ! لذا فقد «انسابت» افكار الشاعر «في دمه فلم يعد مضطرا على افتعال المواقف وادعاء ما ليس له وعلى ان يكون شعره تكرارا لشعارات باتت في متناول كل تاجر ، الهما هو تجارب ومعاناة وتتبع» - كما يقول د . علي جواد الطاهر في الكلمة التي ثبتها على ظهر غلاف «اغنيات للمعركة» .

(٤) رباعية التناغم في الاغنيات :

ان تقسيم الديوان الى ثماني قصائد تتداخل شكلا ومضمونا في بعضها لتشكل قصيدة واحدة ذات ثماني حركات ايقاعية ينمو داخلها الحدث وتنمو عبر الحدث الرواية الفدائية الثورية لتحقيق وجودها كسيفونية فدائية ذات لغة ثورية تحمل عطاءها هكذا :

(١) الى القنيطرة

(٢) الى الطيار ابي سلمى

(٣) الى فدوى طوقان

(٤) الى تائه في سيناء

هذا الرباعي المتناغم يحقق زمناً تتابعا وتدرجا في حركة الفعل الثوري الذي ينمو من القنيطرة - المكان والبطولة - الى ابي سلمى الطيار - رمز القوة الضاربة - الى : فدوى طوقان - الصيحة الشعرية التراثية ذات الصوت الممتد من تاريخنا الثوري والقضايا وتقاليدنا الى حاضرنا المعركي (اذ ان فدوى موجودة في صميم المعركة لكنها الرمز ايضا لكل النساء العربيات المجاهدات من النساء الى السجينات الآن في سجون اسرائيل .. والى كل النساء اللواتي يقفن في المعارك الى جانب المقاتلين فيغزلن اغنيات واشعار النخوة ويصورن الالم ويثرن العزيمة فهي الرمز الحي ، اذن ، الذي ينمو مع الحدث ليحقق فعله الثوري محلياً وعالمياً) الى الحركة الرابعة: تائه في سيناء حيث الانكسار هو الواقع الاخر ، البعد السلبي الى جانب ايجابية التفاصيل في المعركة :

» تعب الحنين

ولن تعود

عيونك الوسنى لتنعم بالرقاد

النار تمخر في الضلوع

والرمل يلتحم الرماد

والرعب يفرغ حقه المكبوت

امطاراً .. يلون بالحداد
 دفاء المضاجع ، فرحة الواحات
 يفترس المهود
 الليل يفرس حزمة الاشواك
 في حلم النهود
 الدود

يلتهم الحدود »

ومع ذلك فان لغة الشاعر لا تخلق كصور او مضامين تطرحها
 الارضية الحالية ، او ارضية الخامس من حزيران ، بل يمتد هذا
 التناغم والتضاد بالصور عبر السنين السابقة :
 « كانت تتوق الى الغد المامول

كانت في الشفاء

شجنا تؤرجحه الوعود

عشرين صيفا

احرفاً تشقى على ضفة الحدود »

وهذا التشخيص لتاريخية اسباب النكسة يطرح فعل الانجاز
 ليس في تخطي خطوط النار حسب ، بل وفي تخطي وتجاوز الانكسار
 والنكسة وواقع التيه .. وهي الحركة الرابعة من رباعية التناغم
 في الاغنيات .. والتي لا تقبع في حدود سيناء ، بل تمتد الى
 رقعة اكبر من الناس والارض والانظمة ..

اما الرباعي الآخر فيتشكل عبر حركات اخرى :

(١) شيء من الحزن

(٢) تحية الى النجوم

(٣) الصرخة الاخيرة

(٤) ظل على وجه الجراح

وهذا التجسيد الملتحم بفعل الكلمة الشعرية ، عبر تداخلها في الفعل الفدائي الثوري ، اذ ان الاغنيات هنا تظل تحمل عبر لغتها الشعرية ثنائية في التضاد بالصورة والموقف الى جانب ما اشرنا اليه، لتعمق التناغم في ايقاع الصور الشعرية والافكار فتتشكل كقصيدة شمولية طويلة ذات اقسام متعددة والتشكيل الثوري الذي يتحقق عبر الثنائيات المتضادة يظهر على امتداد صور القصائد الثمان :

أ — جذلى شفاه الراقدين .. على ثراك بلا كفن

ب — مدي قنيطرة البسالة مشعلا... يطغي بتاريخ الشجن

أ — تقوى رياح الموت والزفرات .. في ليل السجون

ب — وأنت اقوى •

أ — ويغازل الطاووس عصفورا

ب — يلوذ بدفته ذعرا .. ويرسل الف شكوى

فهذا الترابط بين «شفاه الراقدين» كواقع — نتيجة ، مع « مدي

قنيطرة البسالة مشعلا » كواقع — ضرورة ، هذا التداخل الحركي

بين الواقع الموجود والتطلع المشروع الذي يتحقق عبر العمل الثوري

هو رؤية الفدائي السليمة للاشياء ..

ففي « اقوى » — مثلا — يتجسد التصميم النبيل لرحلة

المناضلين في متاهات الحياة والسجون من اجل ان تظل في عيون
الناس ومضة حب للاروع ..

وان في هذا التضاد الذي يطرحه الشاعر عبر صوره وافكار
قصائده يمنحنا اليقظة المستمرة والتماس الاكثر بالثورة .

ان لغة الفريد سمعان هي لغة الفدائي الثوري الذي يناضل على
اكثر من جبهة ، ويدرك ان حس الثورة الاصدق هو الحس النابع
من ادراك مبررات الواقع الموضوعي وقوانين الحياة والطبيعة بما
يخدم قضية الجماهير الكادحة لا ان تنطلق من مبررات الوصول
الخطيء للهدف عبر تسلق انتهازي لكتف الجماهير الكادحة بالوسيلة
اللامشروعة والمرجلة ، اذ ان تطلع الشاعر يحقق رؤية المستقبل
الافضل الحتمي عبر الثورة وان :

« صبحا سوف يولد

بعد اعوام

اسابيع

هنيهات .. سيولد »

وهذا الزحام الزمني غير وارد فالفدائي الثوري يدرك حين
يستنك رؤاه السليمة اي وقت بالذات تتفجر الثورة اذ ان شروط
الثورة المادية والذاتية حين تتكامل ، لا يمكن للثوري ان يخطيء
التقدير ولا يكون عمله في مستوى التوقيت السليم للتحرك ، والا
فسوف يخسر الثورة ويخسر الطرف الناضج موضوعيا وذاتيا ، واذ
ذاك تكون هذه الامكانيات في خدمة جهات اخرى قد تكون قوى

مضاد الثورة بالذات ..

لذا فالفرق بين «الاعوام» و «الهنهات» فرق كبير جدا ! لكن تفاؤل الشاعر قرب المسافات وحاول تجميع الزمن في ثورة الحدث الثوري او في بؤرة التطوع الثوري وحاول ان يحقق عبر لغته الشعرية قفزة كبيرة .. كمن يتخطى المراحل !

ان « الصبح » الذي يحمل دلالة الثورة يتبلور هنا في القلب من الطموح حين يقرب لنا الشاعر زمن الانتصار تحفيزا منه لنا لتحويل الممكنات من الامور الى ضرورات تتحقق عبر العمل الثوري المثابر لكي يولد «الصبح» «بعد هنهات» او «اسابيع» او «اعوام» .

ان هذا الخصب التفاؤلي في الاغنيات المضحك بحزن الواقع المرير ينبع من تصميم وصنع التاريخ البشري على ارضنا العربية كي لا نضل نلث وراء الاحداث ونفتقد امكانية استغلال الظرف الموضوعي الناضج لتحقيق الهدف الثوري المطلوب .

ان احلام الشاعر غزيرة في هذه الاغنيات ومع انها تقتصر بلايأس بالثورة الوجه ، والثورة الصفاء والثورة التنقية فان البعد لأكبر أهمية وعسنا الذي تحمله الاغنيات كشكيل ثوري ، هو البعد الفدائي الثوري المحاصر المتدفق حيوية والتضام بالارض .

ان ثورة الفدائي تظل نقاوة في صوت المغني وأصالة في تشكيله الثوري وقد كانت «اغنيات للمعركة» تحمل لمسات هذا الصوت وبعض نبراته .

(٥) الثوري والمغني العذب الصوت :

في ديوانه « عندما ترحل النجوم » الذي صدر في بيروت عن المؤسسة التجارية للطباعة والنشر (١٢٠ صفحة) يقسم الفريد سمعان ديوانه الى ثلاثة اقسام : القسم الاول لم يعنونه الشاعر ولنقل انه في الثورة ، وهو امتداد لديوانه «اغنيات للمعركة» والقسم الثاني «من الدفتر الصغير» والثالث «الاصداء البعيدة» في الحب ، والغزل الوجداني ..

تتناثر قصائد الحب (من الدفتر الصغير) لتتصاعد فتلتحم (بالاصداء البعيدة) ففي (عندما ترحل النجوم) يظل الشاعر يربط عضويا اغنية الثورة والفدائي الثوري ، باغنية الحب .. والاغنيان هما اصرتا الحضارة : الحب والثورة .
اذن :

في الشعر لابد من موقف يتجلى عبر الصورة وانعكاساتها ايماءاتها او خلقها الفني ، او عبر الكلمة الموحية المفردة – الكائن الذي يتنفس الحياة بكل ما فيها من عذابات في الحب والثورة .
والثوري هو عاشق حالم ، وحالم من نمط خاص هنا نقف ..
فالشاعر الفريد سمعان يحقق فعله الخاص فعله الثوري عبر رؤاه الرومانسية – الثورية في الشعر كما في الحياة – كما اسلفنا – وبعد «اغنيات للمعركة» التي تصاعد فيها صوت الشاعر الثوري الفدائي حادا وقويا من داخل الجدران يعود الشاعر هنا ليغني ثائرا وليغني محبا وعاشقا بصوته العذب ..

الفريد في هذا الديوان يتجاوز نفسه ، بنفس يتعد عن الدعاوة
والاثارة والتحريك المباشرين وهو يهتم بالمفردة والصورة وشفافية
المعنى اكثر من ذي قبل . ولكن النقطة الاساس في هذا الاهتمام
انه يفيض عن الحاجة بمعنى ان بعض الصور يمكن اختزالها من
القصائد فالفريد يوجه شعره للجماهير الكادحة اولاً ، وهو لذلك
يطنب في بعض قصائده يمنح الظلال ظلالاً اخرى ، ويحلل الرمز باكثر
من صورة ويؤكد المعنى مثني وثلاث وهو لولا الرمزية في شعره
لقلنا عنه انه شعر سياسي يدخل خانة «التعليمية البرشيتية» شعرياً
وليس مسرحياً في بعض جوانبه :

« شريان ماء في جبين السفح

يسرع في خطاه

يسقي السنابل .. ينعش الانسام

يطعمها شذاه

تختال فيه الامنيات وارجل الرعيان

تهزج في سماه

انشودة الامل المهيض

حنين شيرين الجميلة

ثوبها الزاهي .. غدائرها الطويلة

فرهاد .. لن يأتي

فما زالت تعاقبه الصخور »

ويستمر البناء القصصي لهذه الحكاية الشعرية المستلة من

التراث تمنح حتى التفاصيل الصغيرة اهتماما خاصا مع تركيز الشاعر في مقدمة القصيدة على معنى المسألة المطروحة :

« فرض اهل شيرين عليه ان يزيح جبل (بي ستون) كي يفوز بشيرين ويذهب للعمل فعلا .. » •

ثمة خاصية في شعر الفريد : انه يؤكد معطيائه الاخيرة في الضربة الختامية للقصيدة هذه المعطية المفعمة بروح الثورة والحب والمؤطرة دائما بذلك التفاؤل المشرق :

« والريح والدم والبنادق

توحي الى غدنا المطرز بالنجوم

تفري الحمايم والكروم

تعطي لنا عسلا وخبرا .. »

وبذات الطعم الحلو للعسل المشتهى يطرح الفريد قضية الحرية والديمقراطية معجونا بالخبز بهذا الرمز المستل من الواقع : (العسل) البديل عن ايام الضنى والمعاناة ، العسل : المرفأ الذي نريد مع الخبز ، فهل حقا نريد «عسلا» بمعناه الحسي ، والغذائي ؟ ام ان ثقل الرمز يسحب على كل الاشياء الحلوة التي تتمنى ورغب ونحب ونريد ؟ هذا التاكيد عبر الرمز الحياتي القريب لذهن المتلقي وتلك الضربة التفاؤلية في الايقاع الختامي لكل قصيدة ، ملامح وخصائص بارزة في هذا الديوان :

« متعبا عدت ، حزين الهدب والبسمة جرح

سنوات الجذب موجات اعاصير وملح

بصمات الغارة الرعاء

في كفيك

في عينيك

في الوجه الحزين

اطفاً الرعد مصابيح الفئارات البعيدة »

ومع ذلك فالاوراق لم تعرف السقوط ورقة ورقة .. الشاعر يركز ذلك الصمود عبر الورقة الرمز في قصائد الديوان اذن فتلك خاصية اخرى في شعر الفريد ، انه يؤكد الصمود والاصرار دوماً واحياناً يقع في (التطرف) معاتباً الذين سقطوا ، مع ان هذا (العتاب) لم يعد ولم يكن مجدياً في يوم ما ومع ذلك فقد عاد الفريد مستعيداً لغة السنوات الخوالي في هذه المخاطبة التي — من وجهة نظري — ارى من الواجب تخطيها وعدم التركيز عليها مجدداً في التعامل مع الشعر والناس لان ايمان الشاعر لا يجب ان ينصب بالماضي بل هو ايمان مستقبلي انه ايمان بالفعل الثوري الدائم الانتقاد والحيوية لا الايمان بالاشخاص .. انه الايمان بالمبدأ والمسيرة والزمن الذي يسير في صالح قوى التقدم والثورة •

ولكي نوجز ، يمكن ان نلخص خصائص الفريد الشعرية بنقاط يشترك في معظمها مع اغلب الشعر العراقي في الخمسينات :

- ١ — الروح الوطني الثوري في شعره
- ٢ — النسيج الرومانسي في اللفظة والصورة
- ٣ — الكلمة في الصياغة ذات موحيات ومن ثم فهي بسيطة

واضحة وسلسلة •

٤ - المخاطبة ذات فعل الاصرار : (سنعود في ليل اللهات حبيبة
تغفو على صدر الحبيب) •

٥ - استشراف المستقبل وروح التفاؤل •

٦ - الاستطرادات من الماضي (كنّا تراثيل الهوى .. قلبي
وقلبك دمعتان) •

٧ - شي من الحزن يغلف رؤى الشاعر •

٨ - الحب العارم للبشر وللانسانية •

٩ - ثم .. الغزل الخالص في (عندما ترحل النجوم) ياخذ حجما
واهتماما كبيرين في الديوان •

ولكن في الشعر ليس ثمة مسلك غير ان تكون الكلمة هي
الاكثف والادق والاغنى دلالة وعصرية ، والملاى ثقافة الى جانب
شفافيتها وموسيقاها فالضرورة تقتضي - في عصرنا الراهن - ان نخترن
التجربة لتمثلها جيدا ، ثم نطرحها باقل الكلمات عددا واحلاها تناغما
واكثرها ايعاء وظلالا لكي تكون التجربة الشعرية مميزة لمنتجها
قادرة على للممة نفسها باصغر حجم واقوى تأثير •

ولو .. اخذ صديقنا الشاعر بذلك لكثف قصائد ديوانه هذا
ولاخرجه لنا بكلمات اقل .. فمشاغل اليوم هي اكبر من ان نسهب
في التعبير عنها . ان نوجز في الشعر فتلك ضرورة •
وبعد :

فالشاعر الفريد سمعان لما يزل العاشق المحب فهو هنا يتغزل

بمعني الحبيبة بخدها ، ويطلبها ان تحقق به وتمنحه لؤلؤا وموعدا
وهمة حب وهذا التجاوز على صيغة الشعر الثوري التحريضي
الميداني مسألة هامة لدى الشعراء الثوريين .. لان الاغنية الخالصة
في غزلها، النقية، هي اضافة حضارية ، هي فعل جمالي ، وهي بذلك
تجاوز للسلب في الحياة بمعنى انها تجاوز للنكسة ، للظلام ، للواقع
المتخلف ، وبالتالي فهي اسهام في التقدم اسهام في النضال الذي
نرغب بعده ان يحقق لنا عالم الجمال والخير والحقيقة نقيًا كما
نشتهي ..

اذن فالفريد ادرك هذه المسألة في ديوانه هذا وركز عليها
اكثر من ذي قبل ويبدو لي انه لا يعترف بالزمن فقلبه لما يزل يقطر
شهدا وخضرة عميقة وطراوة ندية و :

« لماذا ارى فيك احلى نساء البشر

فراشة حقل وريق نضر

واشهى الاغاني

واحلى الصور »

لماذا ؟

و (خدها) ياخذ من شاعرنا حصة كبيرة ولكن بذلك «الكرم»

في الكلمات ايضا !

« ياخذ ياقرنفل

عن اي شيء تسأل »

«وعيون الشوق» تأتي بعد (احتراق) ولكن (قبل) احتراق

ايضا فالعودة الى الثورى الحالم والمغني بصوت عذب والمحب تفرق
حتى غزليات الفريد بذلك النفح الخاص :

« يباعدا القيد عن بعضنا

وما زال طيفك في مضجعي

يرش الرؤى في لحاظ الناس

وشلال شعر على الاذرع »

لذا فان مجموعة (من الدفتر الصغير) محملة بذلك الحب الثر
ومعبر عنها بفيض من الكلمات والمشاعر وفي (اصداء بعيدة) يعطينا
الشاعر تجربة اخرى في (بيت الخطيئة) تجارب متناغمة لاكثر من
امرأة تبيع الحب !

وهذا الرفض الضمني في الاصدقاء يلتحم مع ذلك الغزل
الخالص في قصائد (الدفتر ٠٠) ليشكل افاق التجربة الشعرية المتأنية
عن الواقع ٠٠ والملتحمة بذلك الحس الثوري في القصائد الاولى .

٦ - حسب السيد جعفر :

الفريبة والحزن المكثف

« ان الابداع يبدأ بالتأمل »

— بيكاسو —

يبدأ المبدع حين يؤمن بأن الجبال الازلي هو الحقيقة الوحيدة المطلقة ، والبحث عن الجمالي بعزل عن هموم الانسان يسقط المبدع بالميتافيزيقي . . أن هم الشاعر يكمن في مكابدته عملية الخلق ، وفي وصوله الى الابداع المتميز ، داخل فهم حركة التاريخ والحضارة وتشكله ضمن قوانينها .

وبما أنه لا توجد ذات دون موضوع ، وبما أن الذات والموضوع

في وحدتهما الديالكتيكية يقرران المضمون والشكل كليهما لأي نوع من أنواع المعرفة • يصبح واضحا السبب في ان العملية الديالكتيكية لتفسير العالم الاجتماعي وتغييره وكذلك العالم الطبيعي المنعكس خلاله ، تتغير هي أيضا مع تغير المجتمع وشخصية الانسان والانسان عموما باعتباره ذاتا « - كما يقول تودور نكولوف (١) -

واذا كان الشاعر يحلم عبر عذابات الانسان وانتصاراته وانبهاراته وآلامه ، وبطولاته ان يصل الى الحقيقة الجبالية عبر المكابدة في التأمل ، فان مقدار فهم العملية الابداعية ، واستيعابها ، يجعل الشاعر قلقا ، غير موءمن بما وصل اليه ، كما يتجاوز موجوده الابداعي الى ما هو اكثر ابداعا وتكاملا •

من هنا كانت مكابدة الشاعر حسب الشيخ جعفر منذ ديوانه (نخلة الله) وحتى ديوانه (الطائر الخشبي) و «زيارة السيدة السومرية» داخل طقوس الحزن والغربة ، من الريف ~~حتى~~ المدينة المتوهجة ••

لذا نراه يعمق جدليته في رؤاه ضمن (رباعيات) وداخل أزمة شعرية جديدة ، بحيث يصل الى المزج الذكي العبق الرائحة ، بين اليومي واستشراف المستقبل ، وهضم التراث والتاريخ في ألح شعري عجيب يحاول أن يخلقه في قصائده المدورة . حيث « نلتقي بتأييس أو أنانا السومرية جالسة وراء واجهة زجاجية في مخزن من

(١) نظرية (الانعكاس اللينية) تودور نيكولوف / ترجمة سعدي

يوسف - جريدة طريق الشعب - بغداد ٥ ايلول ١٩٧٣

المخازن ..» - كما يقول حسب الشيخ جعفر في حديثه عن تجربته الشعرية ، ويستطرد « ومن هنا ايضا يبدأ التدوير ، أي أن الزمن الدائري يجد نفسه في القصيدة الدائرية او المدورة .. ولكنه ليس زمنا عائدا الى النقطة الاولى متوقفا عندها ، انه يتقدم ابدا في دورانه ، انه شيء من حركة الكون الدائرية .. ان القافية تهزم رغم سحرها امام هذا الايقاع : ايقاع الاشياء الاعتيادية نفسها ايقاع التاريخ في التصادم والتداخل والحركة الدائمة » .. وبالطبع فإن حسب الشيخ جعفر لا يوه من بأن نعتبر هذه التجربة (لونا أو تيارا) انها كآية محاولة ليست شكلا نهائيا .. وبالتالي سيجد الشعر منطقته الجديد في كل مرحلة ولكني - يقول حسب - أجد نفسي مقتنعا بهذا الزمن الشعري ، أما المنطلقات الآتية منطلقات المستقبل الشعري فلست قادرا على التكهن بها ولكنها كأي شيء آخر لن تكون الا متحركة (أي مكتشفة بعدا فنيا جليدا) .

وهكذا يتخلق مفهوم الزمن الشعري ، في فهم الشاعر ، بحيث يعتبر الشكل هو حركة التجربة بأبعادها كلها ، أن حركة التاريخ هي التاريخ نفسه ..

وفي بحثه الدائب في أن تكون قصيدته اكتشافا مستترا داخل حركة العصر وانسانيته المتعب ، قراد يجاهلا في انفس كل رؤاد تداعياته وحسيته في الحركة الدائرية التي تشكك فيها الجزئيات. بين الواقع وبين المتخيل وبين المتخيل وبين المحسوس ، وبين التاريخ ، وبين الماضي .. لذا تنبض قصائد حسب (المدورة)

باستعمالات ، الحياة اليومية ، الآن ، وفي الماضي ، عبر تداخل الحسية الغريزية ، بالمشاهد الواقعية ، باسترجاع التاريخ ، وبالانتفاض على الواقع ، ان حلم حسب الشيخ جعفر ، يظل تجاوزاً لغربته وحزنه ، رغم تناولهما ، كطقس تشكيلي في كل خطوط وملامح ومناخ قصائده ، من بسيطها ، حتى مركبها المدور ، المعقد ، المشحون بالتوثب والوهج ، والالاق المحرق ..

ان الاندماج بالماضي وبالريف ، بالمعشوقة ، بالمدينة ، بصخبها ، لا يعني اتجاها صوفيا اشراقيا عند حسب ، بل هو الافادة من كل تفاصيل تجربته المضخمة بالالهم والمشعة مفردات هذا الالهم نفسه ، حتى انه يفيد من التراث السومري لاعطاء معمار قصائده بعدا متينا بدلا من الافادة من التراث الاسلامي - كما فعل غيره - اذ انه يستل من التاريخ - الماضي ، الدلالات التي تعمق العلاقة بين الجو المعاش والجو المستلهم ، عبر الجو المعاش - المتخيل - لذا نرى قصائد حسب المتقدمة ، تحمل تحليلها واجواءها النفسية والحسية ، بتفاصيل متداخلة ولكنها رغم تنوع الحانها وتوزيع هذه الالجان على آلات متعددة ، لكنها تتداخل وتنفرد ، في انسجام موسيقى أخذ حتى لتشكل حركة سيمفونية عاصفة ..

فاذا كان حسب الشيخ جعفر يمزج الذات بالوجود وبالموضوع ويعطي لذلك وحدة متراسة ، لتضاء المعرفة من خلال هذه الوحدة لكل ما يتعلق بعالمه ، من أجل تغييره .. واذا كانت جسارة الشاعر قد مزجت الروث بعطر العواصم البلورية ، فلأنه يدرك جيدا ، وبوعي

شعري كامل ، ان حصارا تطوقه به ، معطيات بيئته وعوامل نموها ، ومن ثم معطيات البيئة الجديدة واسقاطاتها الحضارية على نفس وذات الشاعر ، منذ ، الريف ، بيئته الاولى في محافظة العمارة بجنوب العراق وحتى انتصارات الفضاء ، في بيئته الثانية ، في موسكو ، حيث أكمل الشاعر دراسته .. وعاش تنقلات طويلة بين الشعراء والمناهج والتجارب ، والحضارات ، ولأنه يدرك ذلك ، نراه يستجيب لفعل هذه التجربة اذ نزع بنفسه اعنف المشاعر واغزرها حساسية وانفعالا . ولأن الشعر اليوم لم يعد قراءات في الشعر نفسه ، اذ ان بيئة الشعر ، هي بيئة الحضارة والذنون مجتمعة ، كلها توءثر في تكوين القصيدة ، وكلها توءثر في بنائها الفني ، فأن مهمة الابداع تصبح اسعب ، واكثر خطورة من ذي قبل .

ان الشاعر المعاصر ، تجاوز كونه شاعر القبيلة ، وهو يصارع وسائل اعلامية وقنية كثيرة ، تزدهم في البيئة الجديدة ، لذا فهو مطالب كإنسان بمهام أكبر وأعتقد من الشاعر الجاهلي او العباسي أو سواهما .

ان الشاعر المعاصر بمواجهة الثقافة الشعرية العالمية ، يقف ، ولا بد ان يضيف جديدا ، وان يواصل كشوفاته ، ومحاولات تخطيه كيما يكون منجزاً ، وفعالا ، في عملية الابداع .. ليتخطى كل اسوار المدرسة التقليدية ، وكل حيطان المدارس الاخرى ، ويضع لنفسه اقانيم خاصة تميزه عن سواه ..

ومن هنا تبدو مكابدة الشاعر الابداعية ، مكابدة معاناة وتعب

« ان اهم خطوة شعرية من الضروري ان تبدأ بها اليوم هي ان تمنح الشعر هذا الالق العجيب الذي يكمن في الشيء الاعتيادي ، ان الالق الذي قبض عليه فان كوخ في كرسي لم يلتفت اليه أحد ... ان الالق الذي ارتجفت به الزهرة الرومانسية انما يتوهج وبقوة جديدة في حثالة الاشياء .. ومن هنا ينبغي ان يبدأ اللقاء بالعمليات الروائية الدرامية العظيمة » .. كما يمكن القبض على (هذا الالق الشعري) في (الزمن الشعري الجديد) كما يقول حسب الشيخ جعفر .

واذا كان هذا الالق الشعري تقصد في حبات الحزن وعرق الغربة منذ (نخلة الله) فلأن الغربة كانت لصيقة بالانسان منذ ولد على الارض الجرداء ، فهي في المجتمع الطبقي تتأصل وفق تغرب رأسمالي، مقنن ، يواجه الانسان ، اذ حين لا يملك الانسان الاشياء فهو يحس بالغربة تجاهها ..

والشاعر حسب الشيخ جعفر حتى آخر صفحة من ديوانه (نخلة الله) - في قصيدة : غمامة من غبار - نحس الغربة والحزن المكثف لديه ، يتأصلان في الصيغة العامة لكل قصائده الاخرى وفي بناء وتشكيل صوره ، بل وحتى في العنوان :

(ندياً وجهك الذهبي يتبعني)

كطير البحر يحضن غيبة السفن

ويلمح في رفيف جناحه كفني .

طريداً أذرع الدنيا

على كسرات حيك جائعاً أحيا

بلا أهل ولا وطن (٢).

فهذا الهروب المدروس ، والاحساس بالغربة ، بل بالنفي (طريدا
أذرع الدنيا) (بلا أهل ولا وطن) يلازم الذكرى ، واسترجاع الماضي
لدى الشاعر ، لانه رجل يعيش في ماضيه ، وشاعر يشرب نهار عيون
الذكرى ، لكنه لا يجد البديل وهذا ما يجعله يتغرب بحزن حتى
بين أهله وذويه ورفاقه ..

لذا فالشاعر هنا لا يمتلك الحاضر ، كما لم يمتلك الماضي ، لانه
انتهى .. ومن هنا فهو يسترجع كل ذلك بكآبة وخيبة ، شفافة
أحيانا، معتمة أحيين كثيرة، «فالملكية تقف في وجه الكيان الانساني»
وكما يقول سان جون بيرس^(٣) « انما فخر الحياة في اقتحامها لا في
استهلاك الشيء ولا في تملكه » وتلك هي المسألة الاولى في الغربة
التي صاغ كارل ماركس قانونها الاساسي بقوله : «بقدر مايزيد
ماعندك ، بقدر ما يتناقض كيانك ...»^(٤) فعالم الملكية والغربة —
الذي تتخذ فيه العلاقات الانسانية مظهر الاشياء المنفصلة من الانسان،
الغريبة عنه ، المعادية له ، المسيطرة عليه ، يطبق بكل ثقة على الكائن
ويقف في وجه انطلاقه^(٥) .

واذا كان الحزن ارتباطا بالخلقة الاولى منذ التكوين ومنذ
قصة (هابيل وقابيل) في الكتب الدينية ، فهو يتعمق حضاريا كلما

(٢) نخلة الله — قصيدة غمامة في غبار ص ١٠٤ .

(٣) سان جون بيرس : قصيدة (مرارات) .

(٤) كارل ماركس : مخطوطات عام ١٨٤٤ ج ٦ ص ٥٤ .

(٥) روجيه غارودي/واقعية بلا ضفاف — الطبعة العربية — ص ١٣٣ .

ازدادت دورات الارض •

وحسب الشيخ جعفر ، ابن الغربة والحزن ، على مر الزمن •• وفي الشعر تتجسد غربته واحزانه ، اذ ان «الشعر يضع على عاتقه ، منذ بداية الازدهار الكبير للرأسمالية ، اعلاء شأن الكائن على حساب الملكية ، وهو يعبر عن الحاجة الى تحقيق الكيان الانساني في مواجهة كل ضروب الانسلاخ ، وتتحكم حركة عصرنا في حركة الشعر : فبقدر ما يتحول الانسان الى جزء من الكون يتضاءل رويداً رويداً ، بقدر ما يعبر الشعر عن الحاجة الى ربط الانا بالحياة الشاملة التي نحيها كوجود وكارتقاء بالكائن ، ويتغاضى الشعر شيئاً فشيئاً عن نقل الواقع او التعبير عنه لكي يخلق ويتغنى بعالم اكثر صدقاً •• وبهذا غدا الشعر وسيلة للعرض وللكشف ، وتحولت الجماليات الى اخلاقيات والى وسيلة للتغنى بالحياة ولتجاوز الانسان •• وكما يقول بول فاليري : « أن الشعر يدعونا الى صيرورة اكثر مما يدعونا الى الفهم » (٦) •

وبدء بالعنوان (نخلة الله) يطرح الشاعر غربته وحزنه وعبر محاولة لفهم العالم وتنسيق الرؤى من الماضي الى الحاضر الى المستقبل، انه يرجو كإنسان ، الخلاص الميتافيزيقي في «نخلة الله» (فالنخلة) دلالة الخصب لديه ، و (الله) الدلالة المقابلة : العبادة ، الخلاص •• والشاعري بحث عبر هاتين الدالتين عن الالتصاق بالارض عبر (النخلة) ذلك الرمز المكثف الكبير لكل ما فينا من عراقية وعروبة — واستيطان —

وما فينا من خجل ريفي ومن تقاليد وتراث وتاريخ : وكل ما فينا
من عطاء وخصب وظلال ولجوء ..

فنحن تتمطى تحت ظل النخلة ونأكل منها : وتندفأ بجذوعها :
ونحتمي ، وهي الوسيلة بيننا وبين الحضارة .. والشاعر يتعلق بهذا
الرمز ، بقوة الريف الذي يحب الأرض . بل يحب تسلك الأرض
لكنه لا يمتلك شيئاً . وحب التسلك لدى الفلاح ، صفة طبقية أصيلة ،
كما صفة الحزن والتردد والشك واليأس السريع ، والغضب
السريع .. الخ .

والشاعر تجمعت فيه عبر شاعريته ، هذه الصفات ، وبوضوح ..
وهو الى جانب ذلك يمنح بعطاء جديد ، خيره وحزنه ، المشرق
بالخضرة العبيقة أحياناً : ويضع (الله) في طرف معادلته الشعرية
منذ العنوان : نخلة - الله . لكي يرمز بالخلاص الذي يريد ويرغب ،
وهذه المعطيات الاولى يفرها الشاعر منذ (الكوز) :

(وأمد جبلاً . من رماد يدي : يامطر النسيم

الى يديك

لأحس في شفتي رعشة وجنتيك

لأحس وهجا في يديك .

لمحا من الماضي : حرارة خبز أمي

وهج بستيا الحنون

أو دفء قبائليها : وهمس صلاتها في فجر عيد)

والشاعر هنا يركز على الاتصال (بالآخر) : جو الماضي - عبر

(الاول) : الحاضر ، وبهذا يحاول ان يعكس حزنه وغربته ، في الحاضر عبر اتصاله بالماضي . فهو يبحث عن حنان في هذا الحاضر بالذكرى ، وهو لون من غربة الاشياء المحيطة بالشاعر ، لذا فهو يطرح (حرارة خبز) أمه عبر (مطر النسيم) الذي يسد من رماد يديه حبلا .. هذا الربط بين الانسان والآخر ، بين (الرماد) و(مطرالنسيم) بين (اليد) والاخرى يدفعه للبحث عن الحنان الخالص في استعارة الماضي ، حرارة خبز أمي ، أو دفء قبلتها وهمس صلاتها في يوم عيد .

وصورة العيد ترسم دائما بذهن الكبار من أيام الطفولة ، كأنها الصورة التي تجسد تملكهم الاول للاشياء والتصاقهم بالآخرين عبر الفرح العام . أما حين يفقد الشاعر تملك الماضي . بل وفرح الماضي ، فهو يبحث عن البديل .. والشاعر هنا لا يلقاه ..! ، لذا فهو يطرح نفسه عبر قصائده . فالشعر عنده هو ، «نقيض العالم الذي يحاصره ، من كل الجهات . لذا فهو يحقق التوازن بينه وبين العالم عبر (الابداع الفني الذي هو نقيض الغربة ..) ولكن (الابداع الفني) أيضا هو تعويض عن الغربة ، لانه النقيض لها هنا ، وهو لا يحوها ولا يزيلها .

وهذا التوازن يسقط الشاعر حسب الشيخ جعفر في غربة وحزن مكثفين ، فهو يعيش ، «غريبا اكثر من الغرباء» - على حد تعبير كافكا - والشاعر هنا لم يسجل يومياته لامتناس حزنه وغربته في الكلمة - كما فعل كافكا - ولم يسجل عالمه الا عبر شعره ، وفي

(نخلة الله) الشاعر حذر لكنه لا (يمتلك) هذه الارض ،
لذا ظل يعاني « افتقاده الارض » والحب ! ..

والشاعر، رغم سفره الى موسكو، واحساسه بالغربة تتعمق هناك، ظل
يحرص ان (الوطن-الام-العراق) يكون دائما الوطن المتجدد، عندما يعيش
بوعي ويدرك بوضوح ارتباطه بالآخرين وواجباته أزاءهم) ، لهذا
فهو يرمز للنخلة ، ولم يرمز لغيرها ، اذ أن «الانسان لا يتخلى عن
ارتباطاته بالآخرين ، وهذا اسمى ما تتميز به حياتنا» .

لذا فاستعراض الشاعر لارضه ، والدوران حولها ، عبر
ارتباطاته وجذوره ، من ثم عبر تغنيه بها ، بصوت عميق حاد في
الحزن ، حاد في الغربة ، يعني ان الشاعر وليد تربته ، وهو واحد
من مكتسبات مجتمعه .. فشعراء العراق حزاني دوما ، يعيشون
اكثر من غربة ، في اغلب شعرهم وكما تمنى ناظم حكمت لعبد الوهاب
البياتي ان يغني الفرح في قصائده بعد ان تحرر شعبنا بعد ثورة
الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ ... اتمنى ان يغني حسب الشيخ جعفر
فرح الانسان عبر مكاسبه على الارض بعد اعلان الجبهة الوطنية
والقومية التقدمية في العراق في السابع عشر من تموز عام ١٩٧٣
واتتصار معركة التأميم والصمود وانجاز الحادي عشر من اذار ..
ومع ان التمني يظل في حدود «التمني» ان لم يقرن بفعل لكني أحس ان
حسب الشيخ جعفر لا تستطيع بنية المجتمع الجديد تغيير طبيعته ،
الآن ، والفرح الذي تتمنى متروك لتحقيقه للمستقبل . وتلك مسألة
لا تشك فيها ، اذ اما ان يصمت كشاعر بعد ان يستنفذ كل ذكرياته

وأما ان يتحول الى شاعر آفاق أكثر غنى واعمق تجربة.. ودارس ديوانه الثاني «الطائر الخشبي» وقصائد ديوانه الثالث «زيارة السيدة السومرية» يشعر ان التمني له فعل التحرك ، في تجربة حسب ، وبالذات في قصائده المدورة الطويلة ..

لنعد الى «الكوز» حيث يتقطر حسب حزنا وغربة اليقة :

«ياقطرة من نهرنا المنسي اطفأت الجحيم

ياقطرة من نهرنا المنسي • يا مطر النسيم

اطفيء سرايا من شفاهي

اطفيء صحارى في الضمير

ويعود حسب ليعبق هذا الحس بالتكرار :

«ياقطرة من نهرنا المنسي ، يا خبز الكفاف

امطر على شفتي ياكوز الفخار

واهبط عن قلبي ، على قلبي ، على الارض البوار^(٧)»

والتكرار في (على قلبي) يوءكد حاجة الشاعر الى التعويض :

«المطر» بديلا عن (الارض البوار) لاطفاء الصحارى في الضمير : اذ

ان الشاعر يحس قلبه ووجوده «ارض بوار» وهو من هذا التغرب

الحزين ، مع نفسه ، وفي داخلها ، يتفجر بالذكرى ويمتص من

معانقتها السلوى والراحة ولكن هيات ! .. فهو ينطلق الى «نهرنا

المنسي» الى الفكر الذي غذاه ، والتنظيم الثوري الذي رباه والمجتمع

الذي نظم سخطه وغضبه ، لكنه لم يحقق كل امانيه ، يتطلع الى

« نهرنا المنسي » ، الى انتمائه السابق ، ليطفى «سراباً» في شفاهه ،
ويطفى «صحارى في الضمير» .. ثم ان الشاعر مقتنع رغم ان النهر
«منسي» - في تقديره ومفهومه ، ان البديل هو هذا النهر ، وسيظل
هذا النهر ، لذا يناشده ان يهبط على قلبه ، ويناشد كوز الفخار ،
ويناشد خلاله ، قطره .. اجل قطرة من هذا النهر ..

هذا الارتباط بالماضي ، بالذكرى ، هو الذي يعمق في نفس
الشاعر حزنه وغرخته .. وهذا الابتعاد عن الارتباط - في الماضي -
يزيد غرخته وحزنه عمقا وحدة ، انه يفتقد الارض التي كان عليها ..
من هنا فهو ينشد الراحة في «نخلة الله» لانها البديل الذي طرحه
عن كل ارتباطات ماضيه ، لذا فحين يضع حسب «النخلة» طرفاً من
معادلته الشعرية ، فهو يسلك بتلقائية الريفي الطيب القلب ، سلوكاً
صابراً ، ولكن على امل ..

فالفلاح الذي يصبر ويتأمل ويعتني بالنخلة كاساس لزراعته
(الفلاح في جنوب العراق خاصة ، يستكف عن زراعة المحاصيل
الآخري لفترة طويلة من الزمن ، ويعتد نظام «البستنة» فقط كنظام
زراعي) وحسب الشيخ جعفر يرتبط بالارض وبالنخلة (وهو من
مواليد لواء العمارة اكبر موطن للاقطاع في عراقنا) . اقول ان
ارتباطه والنخلة التي تحتاج الى العناية والصبر والتطلع ينعكس على
شعره ، فهو في شعره مثابر وصبور وهو صموت يختلف عن الذين
يتطلعون الى النشر السريع ، الى الكسب السريع !
ثم ان هذه القدسية التي يمنحها الفلاح الجنوبي للنخلة

انعكست على الشاعر كابن اصيل للريف ، لذا فقد ربط الشاعر النخلة بالله تعميقا لجه وتقديسه لها ، وهذا الربط يحتوي خوفاً ، ايضاً من العالم الذي لا يمتلكه حسب الشيخ جعفر ، خوفاً من النخلة اياها ، كخوف اجداده : في البدء من الحيوانات والشمس والاشياء الاخرى التي رسموها على جدران الكهوف وعلى اوانيهم الفخارية منذ القديم ، لذا فقد كان ابداع الاجداد الفنى هو تقيض غربتهم ، ازاء هذه الاشياء .. والشاعر استمد من التاريخ اصالة الانسان عندنا ، فالنخلة ليست رمزا مكثفا للعراق ، بل انها الرمز الاوفر تعميقا لانتاجية الارض العربية ، وكرمها ، وخيراتها - التي لا نمتلكها ونحس ازاءها بالغربة - منذ القديم ! ، وعبر كل عهود التسلط والاستعمار .

لذا فان احساس الشاعر بالغربة يدفعه احيانا الى ان يلجأ للماضي ليستعير منه صوره ، وصوته ، فهو (كصوت ثان) يقول :

« ولمت من مقل الردى رعدا وبرقا

وضفرته لجبينك العربي اكليل ارقا

يا اخت معتنق الفوارس ، ما الذ وما اشقا

اروى ندى ، وأغص بأسمك ، علقما مرا واسقى

لهواك ، ما لم يبق مني ، يا هواي ، وما تبقى

ولمقلتيك كل مالقي الفوءاد ، جوى ، ويلقى^(٨)

وهذا الصوت المعار من (المتنبى) نحسه لدى حسب هنا وهناك،

فهو يستعيره كدلالة على غربته وتعميقا لخيبته ، اذ انه يحس في الماضي — او استعارته — الصوت الاقوى لتمثل الحاضر ، فاستعارته هنا — صوت — الماضي ، كي يربط بينه وبين الحاضر ، — لاستشفاف رؤية اوعى للمستقبل ..

ولكنه يعود في (صوت ثالث) مناسباً ، يبدع ايقاعه الخاص تحس — كما قال مالارمي — بانه يتدع لغة «منها ينبثق شعر جديد. شعر لا يدور على وصف الشيء ، بل على تأثيره ، لا يتكون البيت الشعري من الفاظ ذات معنى ، بل من الفاظ ذات نوايا بحيث تغيب قيم الالفاظ المعنوية امام شعورنا » :

« يا ايها النهر الذي يلمع
تسمع نجوانا ولا تسمع
قرب وقرب من شفاهي الماء
اغرق صحارى عطشي الحراء
وقل لاطفالك ان يسرعوا
مثقلة اكفهم بالماء
يا ايها النهر الذي يلمع
ما بيننا الحرف الذي يدمع
ما بيننا الصحراء

قرب — وقرب من شفاهي الماء^(٩)

وهنا نجد التباين النغمي بين الاصوات — عن الصوت الثاني —

(٩) نفس المصدر (ص ١١) قصيدة : الصخر والندى .

يتجدد من خلاله وعي الشاعر لهذا الايقاع الذي يخلقه في لغته الشعرية ، والمزيج — من حيث المضمون — بين التطلع الريفي الى الماء وبين واقع «صحارى» عطشه ، فراغه ، خيئته ، وباختصار : غربته ، وهنا يستعير الشاعر مجددا صوتا من الماضي :

« يا ايها السارى المثلث بالظلام

ياراكبا عنق الرياح وصهوة الشوق الهمام

من اين ؟ وانهمر الندى ذرق الدانند وانوهاد

وهو هنا يعاقل «ابا فراس الحيداني» ويستعير صوته • كما استعار صوت المتنبي من قبل •• لكنه هنا يضعه ضمن «صوت في الريح وليس ضمن الصوت الاول او الثاني •

اما — الكورس — فهو يتشكل في شعر حسب الشيخ جعفر ، عبر حسن معاصرة وحضارية ، شكلا ومضمونا :

« يلتف سيف الروح بالغبار

ينهمر الجدار

طيرى وطيرى فوق سقف العالم المنهار

يا حسرة في الريح ، يا عصنورة من نار »

وهو هنا يلتقي بالبياتي عبدالوهاب ، في شكل الصياغة — والمضمون لحد ما •• وتظل مسألة الاصوات تتردد في شعر حسب الشيخ جعفر ، وابرزها اهمية من ناحية تكنيكية قصيدة «قهوة العصر» اذ تتجسد فيها الخيبة كلوحة ذات تفاصيل وشخوص واصوات •• ويتم فيها تحويل القيم الثرية المطروحة في لغتنا اليومية الى صور شعرية ضمن الزمن الشعري الجديد • بتقطيع واع عبر الاصوات وعبر الجمل

وعبر الصور ايضا . بحيث تمتحن القصيدة معطيات شعرية بنفس
طويل - وهو بداية تحول الشاعر الى القصيدة المدورة الطويلة -
ينتقل الشاعر فيها بين نفسه وبين الآخر، والآخر، وهنا يرسم ابعاد الخيبة
عبر فتاة - وعبر اخرى . وعبر رجل ثري وعبر اجوائه ، ثم يعود
الشاعر ليدخل عالم القصيدة كصوت وكأنسان ذي تجربة عبر
اصوات الآخرين .

«قهوة العصر» طرح جديد في عالم القصيدة «القصيدة منشورة
عام ١٩٦٦ قبل طبع الديوان» - مع اتنا نحس بقاء خارجي عبر
التناول والتضييع . مع «الموسم العمياء» ملحمة الشاعر بدر شاكر
السياب الشعرية ، ولكن عبر صوت وتناغم جديدين :

« النهر في الظهيرة

كدمعة كبيرة

يجري ولا يجري ، واوراق النخيل مشقلة

بالمطر المحصوم والفيوم فوقها مهدلة

(قهوة العصر ص ٩٠)

ثم يخاطب المرأة الاولى :

« يا امرأة خضراء كالاوراق في المطر

يا امرأة حبلى - اجوع في ظهيرة بلا ظلال .

تاكلك الحمى على الرمال

ويستمر ... حتى يدخل صوتها في سياق الصور الشعرية :

قالت :-

« يذوب الثلج - يسقط المطر
وتورق الاشجار كل عام
والقلب لا يورق الا مرة واحدة، ونحن لا نولد مرتين،
ثم يعود (هو) ليتحدث عبر صوته :-
قلت :

« اذا ما انهمر الظلام
وامطر السحاب دمعين »
ويدخل صوتنا آخر من الماضي يحصر كلامه بين قوسين :
« وعندما عدنا - وبرتقالة المساء
يلهو بها الاطفال ، في الشارع ، كان في الحديقة الغناء
يلتف كالوردة في انطفاء
وقال لي : نوال يا نوال في يدك رجفة اتشعرين
بالبرد ؟
كان في عيونه الشتاء (١٠)

(قهوة العصر ص ٩٢)

وهكذا يستمر تداخل الاصوات بتناغم حار شديد الالتصاق
بالخيبة . فالخيبة^(١١) هي الخيط الاساس الذي يشد كل صور

(١٠) نرى ضرورة مراجعة القصيدة كاملة لاستكمال الصورة بالدهن .
(١١) يلتقي شعراء عراقيون معاصرون في مسألة (الخيبة) كما رأينا
في الفصل الخاص بالشاعر عبد الرزاق الواحد ، لان السبب
يعود بالدرجة الاولى الى ذلك الانقطاع الذي حصل بين الشعراء
وبين انتماءاتهم السياسية - تنظيمية - وبين الظروف التي احاطتهم

واصوات القصيدة ، عبر ذلك التغرب الكئيب الحاد والملون بالصور
ليحقق الشاعر عبر كل ذلك التوازن بينه وبين العالم ، حتى فسي
تذكره لأُمِهِ - الرمز - الذي ينضح حنانا عبر الماضي ، ويغذيه
بالصبر والتذكر ، اذ يتكرر طرح الام كرمز لدى الشاعر تعويضا
عن غربته الحالية :

« وحينما استقر بي المطاف

رأساً وحيداً ، مترباً ، مقطوع

فبي طبّق من ذهب ، يضوع

بأنسك والحناء

رايت وجه امي الزهراء

« مبللاً ، طوال ليل الموت ، بالدموع

ورفرفت حمائم بيضاء

تؤنسني ، طوال ليل الموت ، كالشموع

(الصخر والندى ص ١٤)

وحين يستعمل الشاعر هذا التضاد اللوني في الصورة ، فهو

يدلل من خلاله على قلقه التام وتذبذبه بين الواقع وبين الرجاء :

« ورفرفت حمائم بيضاء .. تؤنسني

طول ، ليل الموت ، كالشموع »

فهذا التوازي الذي يخلقه الشاعر عبر التضاد ، هو في الواقع

ما يحتاج اليه في الحياة والمجتمع كبديل عن الغربة والحزن

المعق الكثيف .

وهو يوءكد هذا التضاد والتوازن بصورة ، في اغلب قصائده :
 « بستان وجنتها يفوح ، وثوبها ذهب ونار
 وعيونها في كل داجية ، نهار
 يا ايها النبع البعيد
 لاتبك في قلبي فان غرامها شمس وعيد »

* * *

والرموز لدى حسب الشيخ جعفر كثيرة واكثرها تناولا رمز
 « الريح » اذ يتكرر اكثر من ستين مرة في ديوانه « نخلة الله » :
 « ياحسرة في الريح • وصوت في الريح • «عبارة الريح»
 «ذئاب الريح»، «الحنين كالريح» • «الريح كالسكين»،
 «باب الريح» ، «الرياح ترجع من رحيلها» • النخ • النخ •
 والريح هنا دلالة قصوى تكرر مرة بشكلها الحاد السالب ،
 ومرة بشكلها الواعد المبشر • فالريح عند الشاعر احيانا «ارادة
 التغيير» و احيانا عنصر الرفض والهدم ونسف السلب المتراكم من
 الماضي ، كما ان الشاعر يستعير الاشخاص من التاريخ بديل الاقنعة
 لدى الشاعر عبدالوهاب البياتي ولكن دون افراط ، مع ان كلا
 منهما يستعمل هذا الصوت المستعار للتعبير عن (الآخر) و (الآخر) عند
 حسب الشيخ جعفر هو «الصوت الاول والثاني والثالث النخ» وهو
 احيانا «حيدر او عقبة» •

« عاندا انت الينا يازمان البرتقال

(وتلسعني

عيونك مثل حد السيف
فاهتف : خبزي المسموم وجهك ، عشبة مهزولة في
الصيف

فخلي الريح تعصف بي وتحملني
رعودا أو بروقا ، ولتشب النار في سفني)
عائد انت الينا
نخلة فرعاء ، تمتد الينا •
راية نجدية ، ملء يدينا
عائد انت الينا
حيدر او عقبة
تمتطي الريح خيولا متربة
قبضة ، تنزع يوما ، خيرا
تمتطي الريح الى حطين مهرا اشقرا »

لذا فالدلالات التي تمنحها هذه الاستعارة هي للتعويض عن
الفراغ الذي يحسه في الحاضر كما قلنا ، ويولد الحزن لديه ، ولكن
ليس بسلب وقنوط : بل طلباً للبديل الذي «يمتطي الريح الى حطين»
ان حسب الشيخ جعفر في الحب، كما هو في الحياة، غريب وحزين ••
«يجب وجوده الذي يتحقق من خلال الآخرين» لذا نراه يتدفق بقصائد
الذكرى «قهوة العصر ص ٩٠» و «غمامة من غبار ص ١٠١» و (ورقة
من بيت الموتى ص ٧٥) و «سفيتلانا ص ٧٣» حيث : «ان الليل
يطول ويشبع قلقا حتى الصباح» •

ومع ان حسبا يحس غربته في الريف لانه لا يستلك الاشياء
 هناك : النخلة .. الارض .. الحرية .. الخ ، نجده يحس غربته
 في المدينة ، داخل الجسد ، وداخل الوجدان ، وداخل الكتب ،
 والشوارع . والاشياء الاخرى :

« يا نخلة الله الوحيدة في الرياح

في كل ليل تدنين علي غربتي الطويلة بالنواح
 فذهب : جئتك .. غير اني لا اخم يدي وحيي
 الا على الظل الطويل ، ولا امس سوى التراب
 وانا وحيد مثل جذعك ، ظل يلفحني الغياب ..
 (نخلة الله ص ٥٠)

وكما يعيش غربته في الحياة الريف ، يعيشها في المدينة :

« الفالس يدعوننا فما نسع دعواه

البونش حتى آخر السهرة ما امتدت

يد تطرق منفاه »

(تيتانا الكسندرنا ص ٥٥)

ويظل الشاعر ينادي ذكرياته ، ولكن بلا طائل :

« كلما ناديت ذاك الجرف عاد :

صوتك الخابي مع الريح ، وامطار الرماد

ومع القش الذي نخشى الوهاد

وطيور كمناديل الحداد :

بحّة الهائم في نهر البكاء

تقتنى خطوك في كل مساء
عائدا تخفق أظمارك ، مهزوماً وحيدا
تحتمي بالظل ، محمواً ، طريدا

(القش ص ٥٧ - ٥٨)

وهذه السوداوية التي توءطر قصائد «نخلة الله» هي صور
الحزن المتشائم - في احيان كثيرة - رؤى الشاعر .. وهي الناتج
الطبيعي لحسه المكثف بالحزن والغربة لحد كبير ..
وحتى غربته في الجسد وداخل الجنس ، لهي غربة ريفية
قاحلة . انه لا يمتد داخل الاشياء الا عبر صداقات للذكرى ، وكأنما
يردد قول بول جيرالدي : «انما تنشد في الحب ، الصداقة ..»
وصداقة الشاعر على غير المألوف، حزينه، وتستص الالوان، الاحداث،
اللحظات . لتسجلها فقط لمولد قصيدة جديدة .. انها تجمعات
رؤيته ، عدسته ، ولكنها تجمعات حسه ايضا يخترنها لايام الوحدة
القاحلة ، ايام الوحدة الوحيدة ! ، حيث لا يتبقى غير الذكرى ، فيعيد
اجترارها ، ويعكسها عبر لحظات اتقاد وجدانية عارمة ، على الورق،
لتصبح شعراً من اصدق ما يكون ، مع الذات ، ومع الاخرين .
ان هذا الحزين المغترب الذي يبدأ «يمد جبلاً من رماد يديه
وينتهي «عبر زجاج مقهى غائم بالتبغ» يظل «يعتصر الحجار» « كنار
في هشيم اليدين .. » ويظل يزرع اشعاره ، ديوانه وذكرى اغتراب
حزين تتلون فيه صور الحب والارض والانسان والسفر ، وكل صور
التضاد في حياته التي لا يجمعها ويبلورها شعرا سوى عالم التوحد

والانطواء الذي يهواه حسب الشيخ جعفر كشاعر وانسان ..
وهو يشور ، عبر شعره ، كمغترب يحس - في احيان كثيرة -
حاجة الى التسامي الكلي ، لذا فهو يتضمن «افتتاً عميقاً بالمطلق»
الروحي التسامي الكلي للكون» من خلال البحث عن الجمال والحرية
في الوجود الارضي ، وفي الزمن الشعري الجديد ، وفي الالتق
الجمالي ..

وحسب الشيخ جعفر عصرته حياة المراهقة في موسكو ، وهو
الفتى الريفي ، وهزته مراحل الاضطراب في وطنه ، فعاش عاشلاً
بلا مأوى ولا مورد عيش ، بعد عودته الى الوطن بوقت غير قصير (١٢)
لقد عاش «الثورة» عبر «حاجته الانسانية الى التحمس» ولكن ذلك
لم ينعكس في شعره ولم يتكشف الا قليلاً ..

ومع انه يعارض السورالية ويتعارض معها ، لكنه عاش ليمثل
ويتمثل امكانات الوجود اللامتناهية والخلاص بواسطة - الحلم -
الذكرى ، الحب ، والرغبة ، والحرية ، عبر التغرب والحزن .

اذ ان حسب الشيخ جعفر يجب «عبر امكانات الوجود
اللامتناهية» يبحث عن خلاصه ، انه يحلم بالماضي ، ويحاول ان يجد
فيه الخلاص ، بدءاً بالنخلة ، وعبر « الحب » و « الرغبة » و انتهاء
بالحرية .. لكنه كأي وجودي حزين في طبعه ، نجده احياناً يعالج
تفرده وغرته ضمن تقنيته الشعرية التي يعارض - عبر الابداع -

(١٢) يعمل الشاعر حسب الشيخ جعفر في اذاعة بغداد ، الان بعد
بطالة دامت حتى السابع عشر من تموز ١٩٦٨ .

ويرفض من خلالها غربته كواقع مستقر ، بل انه يبحث عن الحركة في الاشياء ويحاول ان يجعل غربته «واقع رفض» لذا فهو ينغم قصيدته وينقلها من عالم لآخر ، ويدخل في الاوزان ، والازمنة ، والاصوات والاماكن ، والاحداث ليبنى عمله الشعري وفق وحدة عضوية معقدة المشاعر والصور والاحاسيس . وان تكون بنية معمار القصيدة عنده . متجانسة في النهاية ومنسجمة مع بنية معماره النفسي

فالقصيدة لديه ، لكي يحقق فيها الخلاص من الماضي، يستعبده فيها . . وهو بذلك يطرح قصيدة الاسترجاع ويرفض «شكل» الماضي السلبي في «مضمون» الحاضر المعاشي، والمستقبل المستشرف، . لذا فالقصيدة لديه تعتمد زخرفاً نغمياً الى جانب قاعدة الحس النفسي والمكاني الحاد ، الذي يتبلور في جل قصائده :

« خولة في قش الليالي جمر

خولة في صخر الليالي نهر

ايتها الشمس

طاف على الرمح ، وها عاد الى منبته الراس

حيماً مكرراً ، يبرقا مغبر »

(الصخر والندى ص ١٧)

في حين نراه في «الغيسة العاشقة» يتناغم بلحن جديد :

« وشمنت ثوبك في غبار الريح راية

ياوردة البستان ياطفلي المدلل ،

لو اضمك في ضلوعي
 واشد اذبال النهاية . وهي تفلت بالبداية
 وتعود طفلا ، تاجك الاشواك ، تزهو في دموعي ،
 ثم :

« وتجوس في ادغال ليل اللاجئين ، وحيدة في مقلتيك
 كضياء قنديل وحيد : في غبار الليل . رايه .. »
 فالمعمار في بناء الشطر : وكل القصيدة - في ديوان نخلة الله
 يعتمد التداخل بين حركة الافعال « الفعل : تجوس » وحركة الفاعل
 ثم الانتقال من الحركة الى المكان : (في ادغال اللاجئين) ثم في تصوير
 الواقع النفسي : «وحيدة في مقلتيك» الى شكل الوحدة : «كضياء
 قنديل وحيد ..» ثم الى شكل حركة العالم : « في غبار الريح »
 الفاعل : « راية .. » .. تدلل على التصميم والهندسة المسبقة للعبارة،
 مع انها تجيء تلقائية غير مفتعلة ..

اننا نلمس في ريفية الشاعر حسب الشيخ جعفر ، نفس حس
 الشاعر سعدي يوسف أحيانا ، وحزنه ، وتغربه ، .. لكن معمار
 القصائد في «نخلة الله» يتداخل حضارياً مع حس المرحلة وتصورها :

« تلتف في الروح العصون ثقيلة ويسف طائر

يطوى البراري الموحشات بلا مسامر

ويشم رائحة البحار ولمعة الماء المسافر .

(الحافر والنبض ص ٢٥)

في حين نجد قصيدة «المهاجر» لسعدي يوسف تبدأ هكذا :

« غص من الاحزان في شفتيك ، ياطيراً مهاجر
كل البحار لديك ملح ، كل ما في الارض غابر
يا أيها الطير المهاجر ... » (١٣)

وحين يتساءل الشاعر : « اين الطريق الى حيث يسكن النور؟ »
في المقتطف المثبت في مطلع قصيدته « وقت للحب ووقت للتسول
ص ٦١ » نجده يسعى للخلاص من الوحشة الخائفة التي يكثفها امامه
الحزن والاعتراب ... « فالليل طويل » وهو يشبع « قللاً حتى الصباح »
ونامل ... ان يدنو الصباح من حسب الشيخ جعفر ليكون له عوناً
في الخلاص من حزنه وغربته .

* * *

وإذا كان الشاعر حسب الشيخ جعفر يحمل غربته وحزنه في
« نخلة الله » ، فهل تبدل هذا الصليب في « الطائر الخشبي » رغم ما في
الديوان الثاني من استلهاج للتراث الشعري والاعمال الدرامية ،
والموسيقية ، والتاريخية ؟ ... ؟

ان رحلة حسب في « الطائر الخشبي » ظلت تحمل ايقاع الحزن
والغربة ، رغم توغلها باليومي والتاريخي والمرحلي ، معاً ... من
تذكره - في « قارة سابعة » « سينما اريول » التي كان يتردد عليها
في موسكو والتي تقع بالقرب من البيت الذي كان يقطنه ، حتى
اسماء معروفة مثل « فيدياس » النحات الاغريقي المعروف الذي
يمثل في قصيده « الملكة والمتسول » : « محاولة الامساك بالجمال »

الازلي ، حتى « ابو نوءاس » - « الذي يمثل محاولة البحث عن
النشوة الازلية » حيث تتحد النشوة الهائلة بالجمال اتحاداً أبدياً » ..
الى « فيدرا » ، بطله يوروييد المعروفة « التي جعل منها الشاعر راسين
عنواناً لاحدى مسرحياته الرائعة » تمثل عند حسب الشيخ جعفر
« الجمال الفاجع ، لانها قضت نجبها دون ان تبل لهيها بقطرة من ماء »
حيث ظلت « الفجيعة تعاقب الجمال الباهر عبر مختلف العصور
والحضارات في الاعمال الفنية الرائعة ، حيث لا يمكن - كما يقول
الشاعر - « ان نفهم شخصية الملكية - في قصيدة الملكة والمتسول -
دون ان نراها اتحاداً جمالياً واخلاقياً او انصهاراً تاماً لا يتهال ، وجه
الملكة المعاصر ، وفيدرا الملتهبة واوفيليا بجنونها وبراءتها وجولييت
المندفة الجريئة التي ياتي ذكرها في القصيدة كعنصر آخر يكتسل به
الوجه نهائياً ، وعندئذ تبدأ انا - الآلهة السومرية بتشيل هذا
التكوين الجمالي والاخلاقي ، وانا هي عشتار في الادب البابلي
القديم ، وافروdit التي انشقت عنها محارة البحر » : الى استعمال
الشاعر لأيريش : « ايريش كيجال مليكة العالم السفلي في الآداب
السومرية والبابلية ، واخت انا الهة الخصب والحب : اذ في القصيدة
السومرية « هبوط انا الى العالم السفلي » تهبط انا في ملكوت
الموت - رغبة منها في ادراك اسرارها والتغلب عليها وعند كل باب
من الابواب السبعة ينزع الحرس شيئاً من جواهرها وثيابها ، حتى
تقف عارية امام اختها . وفي العالم السفلي تنتظر انا ان يهربوا
اليها خبز الحياة وماءها من (اريدو) فدونها لا يمكن لها ان تقوم من

بين الاموات ، وهناك اسطورة بابلية تدور حول القصة نفسها
«وجلجامش ايضا ، في رؤاه ، يهبط الى العالم السفلي ،... في هذه
الاعمال يرتدى الموتى في مملكتهم ثيابا من ريش ويطيرون باجنحة
كالخفافيش . ويأكلون الطين ويشربون الوحل» •

كما يستعمل الشاعر «برناسوس» : موئل ربات الشعر نفسي
الاساطير اليونانية وكان دانتى يرى في المطهر ، ان الشاعر يقف عاجزا
عن تصوير جمال بياتريش الرائع ••

كما يشير الشاعر الى العاشقة المعاصرة في قصيدة : « الطائر
المرمرى» التي تأخذ بسروالها الضيق ومشربها العاج ، وجه اوفيليب
التي تغني في جنونها ••

كما يعرج الشاعر في «الرابعة الثانية» الى الالتقاء بوجه
«صبية تعمل في مخزن باتا للاحذية •• ان لها جبالا تراجيديا خارقا
يذكرنا بالجمال البابلي القديم وتاييس التي ينحسر المغول عن نصيب
في القصيدة ، عاشت قبل غزو المغول بقرون عديدة ، وفي قصة
اناثول فرانس التي تحمل هذا الاسم نجد تاييس بغيا ذات جمال
متألق عجيب ، تتحول في النهاية الى راهبة أشبه بالقديسات ، وتأخذ
تاييس في هذه القصيدة وجه الصبية التي تجلس عبر زجاج مخزن
باتا •• ان هذه الازضاء والاشارات التي يسهل بها الشاعر وضع
مفاتيح رموز قصائده ، في «الطائر الخشبي» لتعطي للقارئ والناقد
مجالا في الفهم لابعاد غربة وحزن الشاعر بلا التباسات •• اقول
ان هذه الغربة وجدت مناخها الاعمق والاشد رهبة واثارة في المرأة ••

وربما واجه الشاعر أو التقى في موسكو ، الحبيبة النموذج ، التي يتجسد فيها الجمال الخارق المتألق ، حيث اتحدت نشوته بهذا الجمال اتحادا عارما ولكن منشأ الحزن يتبدى من خلال اسقاط هذا الاتحاد . ووضعه داخل اطار الحرمان ، حتى تمثل من خلال هذا الجمال المتألق والموشى بالحس التراجيدي الفياض بالحزن .

ان مناجات قصائد «الطائر الخشبي» رغم كتابتها في ثلاث مراحل (موسكو : بين عامي ٦٤ - ١٩٦٦) و (بغداد : بين عامي ٦٧ - ٦٨) و (بغداد : ايضا : بين عامي ٦٩ و ١٩٧٠) .. الا انها تظل تحمل نفس الاسترجاع التراجيدي للذكرى متمثلة هنا ، في تعميق الوجود - للفتاة - واستلهاهم نماذج التاريخ والاعمال الادبية المعروفة لاغناء الصورة .

فبئذ المقتطف الذي يثبت الشاعر في مطلع ديوانه ، من شعر «رابعة العدوية» حيث يضع هذا المقطع :

« وكيف تصف شيئا انت في حضرته غائب

بوجوده ذائب

وبشهوده ذاهب

وبصحوك منه سكران

وبفراغك منه ملآن ..

فما ثم الادهشة دائمة ،

وحيرة لازمة ،

وقلوب هائمة ... »

فهو يعطينا التصور الكامل لحالته الوجدانية والنفسية والشعرية ، حالة الاستلاب والغربة والحزن بعد فقدان الشيء ..
ان الخط البياني الصاعد في بناء معمار القصيدة عند حسب وشكلها الفني ، عمق « مضمونه » السابق ، باغناء كامل في التجربة والافادة من جزئيات حياته وذكرياته وقراءاته واجواء حبه المر افادة شعرية كاملة .. ميزت تجربته عن ابناء جيله ووضعت في ظليعة الشعراء الشباب .. ففي «قهوة الحزن .. - القسم الاول من قصيدة طويلة بعنوان «الراقصة والدرويش» يسك الشاعر بتلايب التراث ويمجنه بالحاضر :

« لو اتني مثل ابي العلاء
اعرف كيف امسك الفؤاد
كالشور من قرنيه . أو ارتشف البناء
من قهوة الهوم والنسجاد .
لو اتني مثل ابي نوحاس
تفنيء لي حنيني
جوهرة اليقين
في جرة مكسورة أو كاس .
لو ان قلبي قشة في الريح
تاخذه مني فاستريح

«ص ١١ - ١٢»

حتى معادلته الصعبة التي طرحها في « الرباعية الاولى »

«الرابعة الثانية» و «الملكة والمتسول» تلك القصائد التي تتحرك في ازمة واحداث ووجوه واستعارات حتى تتدور ، وتتخلق داخل حركة الكون الدائرية ، نجد الشاعر حزينا ، وغريبا ويستعيد الذكرى : من اجل التعويض عن الخسارة ، التراجيدية ، في حبه ، حتى صرخته التي يتوج بها خاتمة الديوان :

« ها أنا احمل اقدمي الى زوبعة الفالس ،

وابقي انت فوق المائدة

آه يا جثة طفل باردة »

(ص ١٥٠)

نجد الشاعر يكتب «مراثيه» في «المقهى» ابتداء من «الراقصة والدرويش» و «السوناتا الرابعة عشرة» و «الكنز» و «قارة سابعة» حتى «مثل واحد في قاعة فارغة» و «الملكة والمتسول» و «الرابعة الاولى» و «الدخان» و انتهاء ب «الطائر المرمي» و «ليلية» و «الرابعة الثانية» و «الطائر الخشبي» و «مرثية كتبت في مقهى» . معنى ذلك . ان كل قصائد الديوان الثاني للشاعر حسب الشيخ جعفر : والقصائد التي نشرت بعده (بعد عام ١٩٧٢) . كقصائده «الاقامة على الارض ، في أدغال المدن ، هبوط أورفي ، الدورة ، زيارة السيدة السومرية» وهي أساساً كتبت عام ١٩٧٢ ، أما «الرابعة الثالثة» فقد كتبت عام ١٩٧١ ، اقول ان كل قصائد «الطائر الخشبي» وديوانه الثالث : «زيارة السيدة السومرية» (وقد ضم هذا الديوان إحدى عشر قصيدة وهوامش في ١٣١ صفحة ٠٠)

لتدخل في صلب المكابدة في التأمل واسترجاع الذكرى كيما تتخلق وتشكل عناصر الابداع في العمل الشعري .. متجاوزا حزنه وغربته، بل تعمقا كلما توغل الشاعر في التجربة ، وازدادت قدراته التقنية في تشكيلها ومزجها بالحضور التاريخي والدراما الشعرية والتراجيديا الانسانية الفاعلة في ذاكرته ، وفي وجوده السابق والحالي .

لقد تجاوز حسب الشيخ جعفر القصائد التي اتخمتها بها الكتب المدرسية ، وعرف كيف يكون نفسه شعريا ، عبر ذلك الوهج المتالق ، والحرقة والحزن والغربة الابدية .. فاعطى الكثير ، الغني، وسيعطي الاكثر والاغنى ..

وهذا التجاوز يكمن في صفة التمري ، « ان القصيدة تريد ان تكون دوما كلاما عميقا ، عن طريق التأليف بين الكلمات من غير ما مجاملة . وتجنب الانسجام والصورة المألوفة ، وعدم الاعتماد حتى في لحظة الاندفاق الا على الصوت الداخلي المتحطم لا على صوت المغني الوحيد النبرة المدروس «الرصين» ..

ان القصيدة لدى حسب «احتفظت بحس المغامرة» فهي «رغبة في رؤية أرحب من رؤية الانسان ، مجابهة مباشرة مع العالم»^(١٤) .

ومع ان قصائد حسب في ديوانه «الطائر الخشبي» أعطت صورة مغامرته وجهه والحياة التي عاشها ، لكنها ، ضمن اطار الحياة المتصورة التي تكمن فيها المجازفة الرائعة ، والتوغل « في اعماق

(١٤) البريس : الاتجاهات الاوربية في القرن العشرين / منشورات عويدات بيروت ص ١٦٨ .

عنف العالم وعبثه ونعمته وسخريته...» •

ومحاولة حسب في ان يتجاوز سجن الواقع الكاذب الذي يحاول ان يفرض ضيقه عليه في كونه يبنى لنفسه ، حدائق للذكرى تتخطى ضيق هذا العالم الذي بناه لنفسه في فترة سابقة ••

وان حسب ليشعر تساما كيف تحاصره ذكرياته هذه وعوالمه التي عاشها ومغامرته ، من هنا يحاول «الا يكون الانسان حبيس البشرية الازليّة» لذا ينبغي له ان يهرب من هذا الاختناق ••

لكن هذا الهروب بالتداعي - وبالعلم . هو عودة للأشياء ، وهو انما هروب من اطار الحياة اليومية الضيق الذي بناه لنفسه داخل الوثنية والمجتمع ونظام الاسرة والاصدقاء ، مع ان هذا الهروب من «رؤاىة» النظام اليومي . هو رفض للنظام ، داخل بنية القصيدة ومغامرتها . لكنه من جهة اخرى تعميق لذات الحزن وذات الاستلاب •• وجد صيغته بالتعري الكامل : داخل متنوس القصيدة الذكرى : وداخل تدويرها الحركي الصائب ••

ان حالة السكون يرفضها حسب كشاعر وانسان . لكنه مطون بحالة راكدة في ظاهر الاشياء ، من هنا يأتي بالشعر ليكون البديل ، ليحمل كل طاقة الحركة والاندماج والمغامرة •••

ولان «القصيدة» عالم مشحون بالانفعالات والاجواء وحركة الاشياء ، فان حسب الشيخ جعفر يحب ان يسجن نفسه داخل هذا العالم لانه مشحون ، ولانه متحرك ، ولانه منفعل ، ولانه بات بعيدا، وغير ملموس الآن :-

« الزمن اليابس ، يا حبيبتى ، كالقش فى اصابعى
ارتجفت مثل الوتر المشدود فى انتظار لون الثوب
وامتلكت فى وجهك خفق النورس الغريق ، وارتحلت
فى انزلاقة اليدين حتى العروة الاخيرة ، أتكأت
فى الظل على اغفاء الشفاء ، (هل اتركه ينصب
كالبجدول ؟) فر الشعر الثقيل وكالنهر ، أرمى
كالبجع التعبان . وانهمرت فى هسومه المنهمرة
، فى شهرك الثامن مثل الشرة
انضجها صيف جنوبي ، ومثل الشرة
صافية ، منتظرة .
على يدي انطرحي ثقيلة كدمعة ، على فسي مري .» الخ
(قارة سابعة ص ٤٩ - ٥٠)

وتستمر مثل هذه التفاصيل تتوالد وتتكاثر حتى تشكل اجواء
ومناخات عوالم حسب الشيخ جعفر ومغامراته . . .

وتظل فى كل ذلك المرأة الحبيبة ، المفتقدة الآن ، هى المحور ،
ويظل كل ما يحيطها ، وكل ما تحيط به ، فى حكم الاشياء الخالدة؛
من يوميات حياتها معه ، من تمشيط الشعر الى ارتشاف كوب الحليب
او قدح القهوة ، الى التمشي فى الحدائق او زيارة المسارح او
مشاهدة البالية او الذهاب الى السينما ، او النوم معاً ، او الغرام

المثقل بالتفاصيل ، الى الجسد ، الى التخلق الوجودي داخل هذه
الطقوس ، الى الحياة اليومية الاخرى ، قراءات الصحف ، الجلوس
في المقهى ، العلاقة مع الشقراء الجارة ، الخ .. تمتد هذه التفاصيل
في مخيلة الشاعر كبيرة ، حبيبة ، وذات روعة خالصة ..

ان الصور والاحساسات والغنايات ، بله الافكار والالتزامات ،
تتمدد في قصائد حسب الشيخ جعفر ، وتنمو وتتسع حتى تملأ خياله
كله . لحد تعريتها مرارا ، تعريتها كاملة وبجهد خاص على ان لاتفت
منها شاردة ولا واردة .. انه احب تلك المغامرة ، وتلك الحياة ،
وتلك الحبيبة ، لذا فهو في بعده عنها ، مجتمعه ، يحس غربة مضاعفة
وضمن اطار حياته المقننة ، وذات النظام الرزين ، اليومي ، فهو يهرب
الى المطلق الآخر ، عبر التداعي والذكرى ، واذا كانت مغامرات
الحياة تنفجر في كل مكان ، وهي اكبر من مغامرة الانسان الفردية ،
فان من الخطأ سجن انفسنا بمطلق تجربتنا وحدها .. فان الشعر
هنا سيكون ملجأ العظمة الذاتية للمغامرة الذاتية .. موءطرة بالصدق ،
لكننا نشد ان يكون الشعر ملجأ عظمة الانسان ومغامرته وصدقه
على مدى الزمان والمكان ، وتجاوز للمكان والزمان ، معا ...

ان حسب الشيخ جعفر يظل يلهم الغبار القديم ، ويلهم الصدى
عن تصاوير وجهه فالليالي «هوادج» فارغة والجواري لهن الاراجيح
والظلم ، ينظران لي بأشتهاء ويفزلن وجهي خيوطاً تبعثرها الريح ،

تلقي بها في مقاهي الدخان وحاناته ، كل فجر بعيني هاتين أبصر
 وجهي قشوراً واوراق خس يلمونها عن موائد بار ، ويلقى بها في
 البراميل ، وجهي الجرائد تكنس ، وجهي اصطفتة المليكة اجلستها ،
 ذات قرن ، بحجري ، وحدثتها عن أبي والشقوق التي خلفتها المناجل
 في راحتيه : فقالت ، وقد شديني ساعداها طويلا : (تباركت يا طفلي
 الهمجي ، انتظرتك منذ اعلى التاج رأسي ٠٠) ومعشوقتي امرأة في
 الثلاثين في النخل تغلي الظهيرة والرز يشق نديان ، جاءت تراودني ،
 بالفخدين ممتئين ، افترشنا السنابل ٠٠

لي ليلة عشت فيها ثلاثين قرناً أردت المغول عن امرأة القيصر
 انشقت الارض ، ردت الى الكهوف أنين الوحوش التي انقرضت قبل
 مملكة الحيوان اللبون ، احتطبنا غصون الصنوبر ، دارت بنا السفن
 الكوكبية افزعنا حين حطت تألق تاييس صرنا تماثيل في الكوكب
 المعدني ، أنفتحنا زنابق في الكوكب الزنبقي انفتحنا ، أنفتح ايها
 الزمن الطحلي : الجواري لهن الارجيح والظل يطفو على وجهها
 المائل المستريح غروب البراكين واللهب الزحلي ، الذراعان ينفتحان
 الى جانبيها طويلا . »

(الرابعة الثانية ص ١٢٩ - ١٣١)

وتتصاعد الرؤى ممزوجة بالذكرى ومستلهمة بعض شخوص
 التاريخ ، لكن كل هذه الرؤى هي صور من الماضي ، وان الشاعر

يسقط نساء التاريخ على حبيته ، وكل وجه يراه متألقا بجمال أخاذ .
 لكنه ، الى جانب هذا التصعيد لصورة حبيته يسقطها في
 العهر العصري : (البغي المقدسة الآن في الطائرات مضيئة او سكرتيرة
 في المكاتب ممرّ المغول على ثديها الجبلي ، اسمها اليوم غير اسمها
 السومري ، ولكن في انحاء حاجبها رحلة في هشيم الزمان «
 (الرابعة الثانية ص ١٣٥) .

ان المرأة تظل تلاحق الشاعر ، وتعمق غربته وحزنه :

« منتصف الليل على الشوارع الخالية

امرأة عارية

انهكها الحب ..

والمرح الرحب

تطن في سمائه الخاوية

ذبابة لاهية

(... وحينما عدنا من الغابة ، مقلتاك تضحكان

وفي يديك تحضنين كومة هائلة ندية

من زهر البريه ،

والشعر الطائر جلنار

والشفتان حبتا خوخ (...)

وفي الفراغ

زلت بك القدم

والمرح انهدم
وانحصرت عن وجهك الاصباغ
فاحمل الى الشوارع الخالية
ضحكتك الباكية »

(الطائر الخشبي ص ١٣٩ - ١٤٠)

لقد تجنب الشاعر حسب الشيخ جعفر كل ابتذال وسهولة في
تفجير صورته واحساساته وغنائياته وحزنه وغربته في ضوء اشراقات
باهرة . يتلون ، فيها وجدانه الحزين ، محاولا ان يعيد بناء مملكته
التي عاش بها الدرويش المتسول ، مع الملكة ، اغزر واحلى واروع
الاوراق . . وان هيجان الشاعر ، والنار المتأججة في دماغه ، تمنحه
هذه القدرة على فك حصار الذكريات واتهمارها بهذه الغزارة
كسيل جارف ، في تلك القصائد الطويلة النفس ، الاليفة ، وغير
المتعبة الموءطرة بالاسوات والاقواس .

ان القصيدة عند الشاعر ترديد لهذه الازمنة الماضية العاصفة
بمغامرة ، والمكتظة بالحب والملونة بالتفاصيل والجزئيات ، حتى
ان المرء لا يملك غير ان يعيش حزن الشاعر وغربته بعد ان فقد
مملكته تلك . . .

ان «الطائر الخشبي» ديوان الحياة الباطنية بعيدا عن اضواء
السعة الراهنة الجارية وان منحى الشاعر الجديد هو استعادة

تفاصيل تلك الحياة بدء بالريف ، وخبر امه ، وتشقق يدي والده ، وطفولته الحزينة ، حتى اجواء موسكو والحب ، الثلج ، والمرأة التي تعيش ضمن طقوس مجتمعها المتحرك حتى تتألف هذه الطقوس ، مع امتداداتها ، من « الطائر الخشبي » حتى « زيارة السيدة السومرية » حيث تتداخل اشارات من اغنية لوركا عن السائرة في نومه (خضراء ، احبك خضراء) الى اشارة الاحتماء بيهو الاعمدة من « الارض الخراب » لأليوت ، الى الاشارة الرومانسية للزيفون في قصة ماجدولين ، الى الحوار مع السيدة في قصيدة « الحانة الدائرية » متضمنا أقوالا .. من هولدرلن وريلكه والشعر السومري ، حيث تتوحد السيدة « سوزانا جوتتارد » التي يعمل هولدرلن مدرسا في بيتها ، هذه السيدة المتألقة التي يعتبرها غريبة في هذا العالم ومنتمية الى عالم أغريقي آخر ، تتوحد بربة الحب « انا » السومرية ، حتى تلتحم أخيرا بتمارا (وتمارا في الادب الشعبي الجيورجي أميرة تعيش في برج عالٍ ، تختار من الاسرى ، كل أمسية ، أسير ، تقضي معه الليل ، وقبيل الفجر تلقي به من كوة في أعلى البرج الى الماء المندفع) (راجع ديوان: زيارة السيدة السومرية مطبوعات وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٤) كل ذلك يظهر في تمثيل الشاعر المرأة والنساء عبر الحياة كلها ، في الذكرى واسترجاع الاحداث والماضي والاسطورة والشعر والتراث في حركة مسدورة غنية ومكتظة بالتفاصيل ... حيث يمكن الوقوف على أمثلة عديدة

وغنية تعزز ما ذهبنا اليه من استنتاجات وتحليلات ذكرناها آنفاً ، لان «زيارة السيدة السومرية» في تقديرنا هو الامتداد الامثل والاغزر والالوضح لقصائد «الطائر الخشبي» والمدورة منها بالذات ...

والخلاصة ان الشعر لدى حسب الشيخ جعفر هو لغة فوق ان تبقى محاصرة ، وهو لغة يتجاوز فيها الشعر هموم الزخرفة ، من ثم فهو ليس ظاهرة اشراقية صوفية ، كونه يتخذ من الوجود طقساً وعبادة .. وتكون تفاصيل الحياة اليومية ، زاده في خلق ركائز القصيدة ، وعبرها يتوغل في النماذج المستلهمة من التراث الحضاري والماضي ..

ان الشعر يصبح عند حسب الشيخ جعفر محاولة لأضفاء الخلود على التاريخ والزمن الماضي ، عبر اشباع لجزيئات هذا التاريخ وهذا الزمن بعوالمٍ ثرة ، تقترب من النفاذ الى عوالم الالق والتوهج في هذه التفاصيل ، وكأنها عوالم سحرية ...

انه يصنع نظاماً شعرياً للحنين الممتع الذي يشكل طوق نجاة الخلاص من الحاضر وحصاره الرهيب ، ونظامه الرزين الخاق .. ولكن ميزة هذا الشعر هي الصدق الخالص في التعبير عن التجربة ، وفي تشلها ، وفي استرجاعها ، وفي تلوينها ، وفي أضفاء الشواهد التاريخية والتراثية لاغنائها .

ان شعر حسب الشيخ جعفر ، طقوس غربة وحزن عتيق مكثف،

وهو امتلاك مهيب لادوات التجاوز الشعري في الزمن الشعري الجديد،
 ورصف واع لعوالم هذا الالق المتوهج الحبيب الذي يضيفه على
 حياة القصيدة وحيواتها ، حيث نشعر بانجذاب خاص لهذه العوالم ،
 بسبب كون صدق الشاعر هو اقوى من اي شيء آخر ، وكون ذاكرته
 هي الاصدق والاكثر ولاء لذلك الماضي الحبيب الذي ينظر اليه
 الشاعر بحزن والفة ..

ويكون التجاوز _____ ١٧٢

• القسم الثالث

— التكرير —

يكون التجاوز _____ ٤٧٥

* « ان يحلم الانسان حياته ،
اعظم من ان يعيشها »

— بروس —

* « الاسلوب هو الرجل »

— بوفون —

١- التكرير.. لماذا ؟

هذا القسم من الكتاب هو اضاءة اضافية اكثر منه دراسة تحليلية او تطبيقية ، والغرض من هذه الاضاءة تكريس قناعاتي الخاصة بان كتابا عن الشعر حتى لو تضمن نماذج تدخل ضمن منهج محدد بسنوات تقارب العقد وتزيد في امتدادات تجارب الشعراء ، فلا بد ان يعطي مكانة خاصة اقرب الى الحب والوفاء لشاعرين لا يمكن المرور عليهما ضمن اشارات الكتاب هما : شاعر العرب الكبير الاستاذ محمد مهدي الجواهري كونه ظاهرة شعرية بحد ذاته .

والشاعر الصديق حسين مردان الذي اضاف للشعر العراقي والعربي ، من تجربته وحب للناس ، ما يجب ان نقف عنده وفاء لصداقة الشاعر وحب للجميع ... ولا لكون مردان رحل عنا ، بل لكونه يمارس حضوره معنا كصديق لا ينسى .

وان ما يجمع بين الجواهري ومردان فحولتهما وتميز كل منهما كرجل له اسلوبه ..

الجواهري الكبير بحد ذاته انجاز رائع على مستوى الشعر والارتباط الثوري بنضال الجماهير فترة زمنية خصبة .

كما ان مردان هو انجاز آخر ضمن مناخه الشعبي وحتى مغامراته وروحه الماثرة على الاستمرار والمساهمة وحب الناس .
ومن هنا يمتلك «التكرير» مبرره وهذا حسبي .

— المؤلف —

١ - الجواهري

الشاعر الظاهرة

« ان الوطن معي
والناس في دمي
أينما كنت »

— الجواهري —

ويتقد قلب الشاعر الكبير ، الشاعر الظاهرة ، كليون
جذوة • وبألفة يتألق في حديثه ، في حضوره تحس ان الشعر حاضر،
بكل رنينه وغنائيته ، ثورته وقوته • وانت امامه تعيش تناغم ادائه
الرخيم للشعر وللکلمة ، تحس ان طاقة خارقة تظل تعطي خصبها

الدائم . تتفجر دائما في هذا الشاعر الشاعر .. انت ازاء الجواهري
الظاهرة الشعرية الفريدة ، وانت امام الجواهري الكوكب الذي يمتلك
مداره الخاص .. لا يجتذبك سحر الكلمة ، حسب ، بل وسحر
الشخصية للماضي ، الحاضر ، النضال ، التحدي والغربة والعودة
وتقلب الالهواء .

الفرة والالفة :

من براغ التي اطالت الشوط من عمر الجواهري ،
يعود الشاعر دائما معانقا اروع حبيباته : بغداد وفي اجواء براغ
العروس عاش الجواهري تجربة ذات بعدين ، فقد استوعبت براغ
عقدا كاملا او يزيد من عمر الشاعر ، وليست هذه الفترة بشيء يسير
في تاريخ شعر الجواهري ولا في تاريخ حياته ..

من هنا فالجواهري دائم الحديث عن براغ الشعر، الغربة والالفة:
— اجواء براغ اضافت لتجربة الجواهري — غنى خاصا . وحين
نساله عن هذه التجربة نعيم عيناه في تجليات حالمه، وكأن براغ تناغيه
اللحظة ، وتنازل وجدانه المتقد باحلى ما فيها .. ثم ، وعبر سحابة
التجلي تتألق عيناه بفيض من الحزن ابيض ، وموجة لا تعرف الذبول :
ويقول : — براغ .. استوعبت حقا ، مرحلة هامة من حياتي
دخلت عامها الحادي عشر من (١٩٦١ — ١٩٧٢) وهذا العقد الكامل او
يزيد ، تجلى عبر تجربتي الشعرية في مرحلتين :-

المرحلة الاولى التي فاضت بها انفعالاتي عبر الاحساس بالغربة
وكانت مرحلة (يادجلة الخير) و «ياغريب الدار» و «بريد الغربة»

من آهات حيارى .. تخذ العربة داراً» لقد عكست براغ على الانفعالات في المرحلة الاولى وتجلت فيها احساسى في العربة والاغتراب و «يا دجلة الخير» تفي بالشرح ..
لقد استمر هذا الانفعال العنيف — بشعبه الكاملة ، من النرفزه الى الضجر بل واكثر من الضجر الى التردد النفسى ، الانفعالات ، ليس في الشعر حسب ، بل وحتى في حياتي الفردية لكن هذه الانفعالات لم تستمر طويلا ، ولحسن الحظ انها لم تطل لماذا وكان بالامكان ان تطول وتشتد اكثر ؟

في عام ١٩٦١ تصاعد ، وما بعده .. ثم أحسست بان هناك ما يوقظني ، فخلال السنتين التاليتين — بارادتي او بالرغم مني — استعدت انسجامي مع نفسي ، انسجامي مع حضارة براغ ، مع الانطلاق الذي خلعتة علي اوربا الوسطى بكل ما فيها من جمال ورقة ولطف ، وبدا لي وكان براغ حققت لي الحلم الذي فتشت عنه في كل حياتي .. من هنا بدأت المرحلة الثانية ، وهي مرحلة الالفه — بعد الاغتراب . مع الحضارة والنعم والطبيعة الراقصة والناس المتصاعدين ..
علما بان اكثر من نصف هذه المرحلة (قراءة الست سنوات او نزيد) هي مرحلة الاغتراب والالفه معا ..

كنا مغتربين برغما ، وكانت العائلة كلها معي ، تقاسمني ناحية العربة والالم في العربة .. فكانت حالة الاغتراب ازدواجاً نعيشه ، وليس ازدواجية .. كانت العربة تسحب علينا اثارها وكانت على من معي شديدة .. وربما كانت تنال عليهم لذة الانسجام ..

اما بالنسبة لي فقد تحملت ذلك ، لكن الغربة كانت غنيفة على
عائلتي بحيث غطت على كل بواعث الالفة ٠٠»

«وأتته المرحلتان ٠٠» وابتسم الجواهري بعذوبة وارذف :
عام ٦٨ لما استدعيت للعودة الى الوطن كان اثر العودة علي كبيرا ٠٠»

الانعكاسات :

ويقول الجواهري :-

ان انعكاسات هاتين الحالتين في المرحلتين علي واضحة وكانت
«يادجلة الخير» - مثلاً تسيل الماء وتمرداً وعنفاً وشوقاً وكانت
(ياغريب الدار) و (بريد الغربة) و ٠٠٠ راح الجواهري ينشد بصوت
ذي قرار رخيماً ، وكأنه ينبعث من اعماق لا تعرف التعب :

« لقد اسرى بي الاجل

وطول مسيرة ملل

وطول مسيرة من دون غاي مطمح خجل

على اني لان ينهي غد طول السرى وجل »

ويضحك الجواهري وهو يعقب : « بالرغم من هذا فاني اخاف

من الموت »

ويعدل من وضع طاقتيه الشهيرة ويتغنى من جديد :

تماهل خشية ووني وعقبى مهله عجل

وقطع خطوه جنفاً كما يتقاصر الحجل

ويجسد الجواهري عمق الصورة للاغتراب والالهم ويقول :

اقول وربما قول يدل به ويتهل

الا هل ترجع الاحلام ما كحلت به المقتل
 واهل ينجاب عن عيني ليل مطبق ازل
 كأن نجومه الاحجار في الشطرنج تنتقل
 يساقط بعضها بعضا فما تنفك تقتل
 حتى يقول :-

ألا هل قاطع يصل ما عيب به الرسل
 ويا أحبابي الأغلين ما انقطعوا وما وصلوا
 ومنهم نخبة اللذات عندي حين تتخل
 هم اذ كان من صافيت مدخول ومنتحل
 سلاما كله قبل
 كأن صميه شعل

وشوقا من غريب الممار اعيت دونه السبل
 مقيم حيث يضطرب المنى والسعي والفشل
 وحيث يعارك البلوى فتلويبه ويعتدل
 ويردف الجواهري الكبير «انا أتأثر كثيراً عند قراءتي هذه
 القصيدة .. اتأثر بها كثيراً ..»
 ويتأثر الجواهري فعلاً ويظل يغني صوت الالم والفراق
 والحب والرغبة في التلاقي .. فهو يعيش :ابان القراءة عصارة
 احساسه مع الكلمات المتفجرة بالحزن ويتلو مقاطع اخرى من
 القصيدة حتى يصل الى قوله
 سلاما ايها الثاؤون اني مزعم عجل

سلاما ايها الخالون ان هواكم سعل
 سلاما ايها الندمان اني سارب ثسل
 سلاما ايها الاحباب ان مجبة امل
 سلاما كله قبل كان صبيه سعل
 ويسريح الجواهري وكأنه زفر كل الالم مرة واحدة .
 وكان كل عذابات الاغتراب تجسد للحظة تجبعت فيها ثم تسلت
 عبر التغني بها .. فاي سلوى كبيرة يجد الجواهري في الشعر واي
 انعكاسات ؟

ويقول الجواهري

انعكاساتي الظلة التي تحدثت لك عنها تجسد في المضمون .
 لكن من حيب الصيع والاشكال التي تكاد تكون جديدة من حيث
 عمق صورها وتناولها .. هنا شيء ثان .. واضح كل الوضوح
 الا وهو درجة النعم ... انتي اعتبرها رقت في قصائدي وانخلع على
 المفردات وانسياب الكلم شيء جديد . وهذا ما عدا الغربة ، يبين
 ما خلغته علي وعلى شعري براغ وجيكوسلوفاكيا عموما
 والشواهد عديدة)

اظال الشموط من عمري اظال الله من عمرك

والخطاب الى براغ

ويتغنى الجواهري ببراغ

ولا بلغت بالشر ولا بالسوء من خبرك

حسوت الخمر من نهرك

وذق الحلو من شرك
وغنتي سوادحك النشاوى من ندى سحرك
ويتول ثائية (والمخاطبة لبراغ ايضا) فهو يصنفها في الختام
ذكى في تروك العطر
ودب السحر في حرك
فلو ميعت دنى اخرى
لما كانت سوى كسرك »

— براغ .. محسوسا كان تأثيرها علي — يستطرد الجواهري —
u صفى الدم وبين اثره في النعم ونسياب الكلم ، فيه نوع من
الفرقة حديد ..

* وبعد العودة ؟

والجواهري له الحديث الاشهى
وبعد اول عودة من الغربة، وبعد الألف (٦-٧ سنوات) اصبح
براغ مثل الملاذ في السوازنه رفي الحياة من الناحية الصحية
والانسجاء ، الاستحمام واستكمال العلاج فالى الآن منهم
الى الوطن ومن الوطن لها اطالت الشوط من عوي ..
لني اعتر براغ دخلا كبيرا في اطلالة الايام ، في هذه المرحلة
المنافقة ~~مرحلة العير~~ ..

* الوطن الاروع

سألت الجواهري الكثير: في براغ غنيت الوطن الاروع بحرارة،
وعنق ، ولم يغب الوطن غنك واثت في براغ ، بل كنت لصيقا به ،

تحسه بين ضلوعك ..

ويبتسم الجواهري ويقول :

« أنت تعلم : انه ما نفيت الوطن من حياتي حتى الآن ،
وما تجلت عندي صورة الوطن كما تجلت وانا في براغ .. »
— والاحاديث يا ابا فرات نعجنها مع الصبر ، حين تكون هناك ..
وتحملها كما الشوك ، في القلب ..

ومرة اخرى يبتسم الجواهري ، لكن شواظ غضبة حنون ،
يلون جيئه وهو يقول :

« مكسيم غوركي ، وبوصية من لينين قضى وقتاً طويلاً في
ايطاليا .. فلماذا ؟ الم تكن لذلك ضرورات ؟ وللضرورات احكام —
كما تعلم » .

« ويصمت الجواهري ، ثم يردف :

« بعضهم يطيّب له ان يتحدث — داخل الوطن — عن الطباطة
والمعجون حين لا يجد ما يقول او يتحدث به .. وببعضهم يتناول
الجواهري بالحديث عن كونه في براغ .. »

وفي ظني — يقول الجواهري — ان هذا البعض بدل من ان
يطلب بان اقضي فترات في الخارج ، على الاقل لتجديد صحتي
ونشاطي ، يتحدث بعكس ذلك ..

وباصرار — يعقب الجواهري — « انا هنا او هناك لم ينقطع
هذا الوتر المشدود بالوطن بل اشتد وقوى ..

ومن شواهد الكثرة انني عبر الاثير حين سمعت نبأ التأميم

عجب . تآثرت اكثر مما لو كنت في الوطن وغنيت لهذا الانجاز :
 خمسون عاماً والعراق على البلاد مصفد
 ذهباً يسيل وفي مصارف لندن يتجمد
 سهب السنايل هزها طفل جميل اسود
 يتخطفون مصيره في اي حزن يولد
 الجواهري يغني للطفل الجميل الاسود ، هذا النفط الجميل .
 ويغني معه معاناته بحرقه :

يا شعر يادفق الهموم من العروق يفصد
 يا انت يا حرقاً يحترق كما يحترق المبرد
 كم مازق بك خضته كالبحر حين يعربد
 يتردد التمساح يخشاه ولا اتردد
 ويظل الجواهري ذلك الذي لا يتردد في قوله الحق ، فعن
 التأميم غنى وعن « ١١ اذار والسلام » ، وكما غنى للفداء وللوطن ،
 ظل يغني بصوته المتفرد العميق ..

وسألت الجواهري : في مرحلة التحرير ، كان صوتك قوياً
 ومؤثراً وفي التظاهرات انشدت ... وكتبت بعد التحرير والاتصار
 عن الفداء والسلام : وجئت تحمل « بريد العودة » و « الخلدات »
 والحب الكبير الكبير للوطن ، فغنيت حالمًا عدت :

ارح ركابك من اين ومن عشر
 كفاك جيلان محمولاً على الخطر
 * - اجل .. « الفداء » الثانية من قصائدي التي نظمت بعد

عودتي الى الوطن ، وبينهما ما تعلم من صلة ، وهي «الغائبة» واسمها «بريد الهوى» وهي المحاورة عن «الميني جوب» بيني وبين الصديق السيد صالح مهدي عماش . وهذه فيها شواهد عديدة على التطورات البيانية ، وفيها ايضا عن الوطن وكيف انه لا يفارقني في كل ما اقول . وفي العودة الثانية كانت قصيدة «اذار» .. كما يعلم الجميع ..

✽ — ابا فرات .. ليست جديدة على شعركم مواكبكم لاحداث الوطن في الغربة وفي الداخل .. انها ملازمة لكم منذ الصبا . حين اضطررتم للبعد والهجرة والمنفى .

— وانا صغير (ستجد في القسم الاول من اشعاري يقع في ٥٠ صفحة والذي اعده اساتذة نجباء^(١)) اول ما يستوقفك هذه الملازمة بين الوطن ، ان كنت في الداخل او الخارج ونادرا ما تجد قطعة في اي موضوع كانت ، الا وهي ملتصقة بالارض ، بعنف لم اجده عند سواي» .

« ومنذ هذه الملازمة للوطن . ومنها تفرعت مقارعة الرجعية والاستعمار ، وبالرغم من تفاوت الاسلوب والبيان ، كانت القصائد صارخة وجديدة .. »

والى هذه الساعة — يعقب الجواهري — تأتي عفواً بعضاً

(١) صدر الجزء الاول من « ديوان الجواهري » ضمن مطبوعات وزارة الاعلام عام ١٩٧٣ جمعه وحققه واشرف على طبعه : الدكتور ابراهيم السامرائي والدكتور مهدي المخزومي والدكتور علي جواد الطاهر والاستاذ رشيد بكداش / مطبعة الاديب البغدادية ٤٥٠ صفحة . كما صدرت الاجزاء التوالي بالتتابع ..

لا شعورياً حين أصف طبيعة في منظر جميل وأنا منقطع عن العالم.
لا أرى نفسي إلا والوطن أمامي . يدخل شعري ويلزمه بشكل طبيعي
وعبر ذلك اتناول المجتمع ونقده القاسي والتسرد عليه وحتى
مقارعة انفسنا . تأتي الى جانب مقارعة الاستعمار والرجعية :
«اطرق دجى : اطرق ضباب» و «نأمي جياح الشعب نأمي» انصب
لم تأت عفواً . بل جاءت انسجاماً مع التربة وما فيها من مساوىء
وما أدخل عليها من اشياء مجلوبة . . هذه الملازمة . اعود فاقول :
تأتي عفوية وبالطبيعة» .

الاحداث الشاخصة :

— برغم المقارعات العديدة : اية حادثة نتجت عنها قصيدة .
لا زالت شاخصة بذهنك مع الزمن ؟
— ويتأمل الجواهري قليلا يفكر بالسوءال ، يسترجع الذكرى .
ثم يقول : «الشاخصة منها ظلت في ذاكرتي ، لانها مرتبطة بحوادث
او فيما جرت من ذبول وما تلبست بها من حوادث مثيرة او مؤثرة
علي : وعلى من رافقني . . تأتي قصيدة «الوتري» بظروفها الشاذة
وكيف اقتحنت . والمشائق اعوادها لما تزل في اوائل عام ٤٩ .
وكانت هذه القصيدة في تكريم الوتري اكثر من مغامرة . وفيها
نحية جنونية لمن يقف فيها ويقول ما لا يقال . .
انا اذكرها باعتزاز في ذا رافقها واعقبها . . والثانية قصيدتي في
«بين » عدنان المالكي ، . .
ان يخرج واحد من العراق ، مسافراً وبجواز سفره الرسمي

وبالرغم من كل ما حدث هناك وما اعقب ذلك من لجوء سياسي لمدة سنتين في سوريا .. ويمكن ان تكون افظعن واشدهن لصوقا بذاكرتي لحد اليوم قصيديتي «اتعلم ام انت لا تعلم» هي عن اخي الشهيد جعفر (وهنا تهدج صوت الجواهري ، وأتقد الالق الاحمر في عينيه) فهي .. (صمت لحظة ثم اردف) لاتبارخني لدراميتها العنيفة، وما دفعت من ثمن غال في سبيلها ، وهي اكثر القصائد والاحداث شخوصا في ذاكرتي..

« اتعلم .. » عجيبة . قلت ما وجدت قطرا من الاقطار العربية حتى من لا يحفظ فيها من شعري خمسة ابيات ، لا يحفظ من «اتعلم» ، .. وسرها هو الانبعاث الداخلي العميق وقوة العنف والصدق والحرارة فيها ..

ثم ان انفعالاتي في «يادجلة الخير» وظروفها الحياتية ، شاحصة امامي هي الاخرى لما رافقتها من ملابسات .. ويصمت الجواهري لحظة : ثم اقول له : واكثر ما تفجر عندك فيها ؟

ويجيب : « اكثر ما تفجر عندي من هذه القصائد التي عملت عملها ان الباعث الاول والفضل فيها كان الى ما كنت اشارك الناس فيه من الام تتجمع عندي وتتفجر وفي ذات الوقت تذوب ذاتيتي : « أنا حتفهم » .. ترى كيف تتلبس الناس وتعيش معهم »
 * - ويقولون كيف وفقت لخلق « آنيتا » برقتها وصورها،
 بين «اتعلم» و «الوتري» وما اعنف قصائدك ؟

ويقول الجواهري :

« حين حضرت موءتراً في بولونيا مررت بباريس . وباريس
ترك أثرها على كل شاعر .. لقد جاءت القصيدة بعد «يوم الشهيد»
و « اتعلم » و « الوتري » والنقطة الحساسة والعميقة في هذه
المسألة كيف تأتي «أنيثا» بما فيها من عاطفة وانفعالات بين قصيدتين
دمويتين ؟ واقول : ان العاطفة لا تتجزأ (فأنيثا) هي ثورة العاطفة.
وتلكم القصائد ثورة في الثورة لذا فوحدة الموضوع لا تتجزأ ..
«أنيثا وباريس» تصوران كيف ينتقل الانسان الحساس في هذه
الاجواء » .

حدث القصيدة :

* — بودنا ان تحدثنا عن جو الحدث في واحدة
من هذه القصائد ولتكن مثلاً قصيدة تكريم هاشم
الوتري .. ان ذلك يعطينا صورة انفعالك بالحدث — على الاقل — ؟
* — حسنا .. — قال الجواهري — حين وصلت بغداد
عائداً من باريس دون ان اخبر اهلي ، اذكر جيداً ان اول الحوافز كان
سائق التاكسي الذي اذكره جيداً بلحيته المطعمة بين كهولة وشيخوخة
وكيف عرفني وبادرني بقوله (وانا داخل العربة) :

— عسي .. علگوهم !

وكان يعني شهداء الحركة الوطنية .. اذ كان يوم وصولي
قد صادف صبيحة ثاني يوم شق المناضلين .
وكانت هذه الكلمة من السائق كفيلة بان تصنع خميرة القصيدة.

الى جانب ظروفي القاسية التي لا توصف لما لاقيند ، من ضيق
وحرمان حتى من لقمة الخبز الخالية ..

كنا في هذه المحنة بعد وثبة كانون . وكانت «الرأي العام» قد
اغلقت .. وفي غمرة انفعالاتي .. واذا بتلفون من الدكتور اسماعيل
ناجي (وكان سكرتيرا لهاشم الوتري) يطلب مني .. قلت له :-
المطلوب ؟ ..

اجاب د. اسماعيل : - ان الشباب مشدودون اليك .. ولا بد
ان تساهم في حفل تكريم الوتري ..

وكان هاشم الوتري عميدا لكلية الطب احتج واستقال بسبب
اقتحام الشرطة للملكية ، ثم كان له دوره المشرف في الوثبة ، اذ وقف
بنفسه لعلاج الجرحى ، وخصوصا اخي الشهيد جعفر الذي بقي
اسبوعا قبل ان يوافيه الاجل .. وكنت اكن للوتري احتراماً وهو
رجل علم معروف ، فأجبت د. اسماعيل :
- اشوف ..

الواقع انني كنت ارقص فرحاً لهذا الطاب وكنت اتمناه لكني
كنت «أتدلل» لكي اضمن الدعوة بالمشاركة و «أصوكرها» :
وعاد ليلح علي ، وكان الباقي من المدة ٥ - ٦ ايام ، وتعددت
بسبب قصر المدة دون جدوى ...

هذه صورة الانفعال الاولى .

اما الصورة الثانية او الحافز الثاني ، فان هاشم الوتري كان
قاسماً مشتركاً بين الوظيفيين وبين الحكومة ، اذ كانت وشائجه قوية

مع الطرفين ومن حسن الحظ ، انه من المفروغ منه ان التكريم سيحضره رجال البلاط ، وهذه فرستي للمجابهة .. وهذه الصورة الثانية ساعدت في غف القصيدة وان اقول ما لا يقال ..

اما العنصر الثالث فاني كنت اريد ان اقول شيئا حد الانتحار ولاني اردت الامعان في التحدي . وبانهم رغم تحشيدهم الجوع على ، من بعد ما حشدوا المغريات . لم اذعن لهم . فصلت بدلة جديدة مستعجلة واثيقة خصيصة لهذا الاحتفال . لكيما لا يقال بانني في عوز برغم ما كنت أعانيه من مرارة شظف العيش » .

وحين القيت القصيدة كانت (الطبقة الاولى) امامي واسيها طبقة «البياض» على تقيض «سواد الناس» .. القيت القصيدة مع كل ما فيها مما لا يقال في ظرف اشد فيه الارهاب حتى ان احدا لا يجرؤ على الكتابة بالفحم على الحائط ..

وحين انتهيت من القصيدة ، واعلم ما بها وما قلت ، وقعت امام الجميع ومزقت اوراقها ذرة ذرة ، بدون انفعال وكانني اشرب قدح ماء .. كنت اريد ان اتحدى هؤلاء الذين اسقطوا من حسابهم الجماهير .. ولم يأت على بالهم - ولا بالطيف - ان احدا ليجرؤ ويقول ما قلت ، لذا فانهم لم يوفروا شرطة الامن ، ولم يسجلوا وقائع الاحتفال ، مما سبب مضاعفات اخرى لبعضهم ، كاد يعزل منها هذا البعض من مراكزهم ..

وحتى حين غادرت المكان وركبت بالباص . كن الناس ينظرون الي بفرع : «شئو القصة» .. كان ذلك لمدة ثلاثة ايام : بعدها

استدعوني واورقت لمدة شهر في تحقیقات بهجت العطية .. اطلق
سراحي بعدها في ليلة عيد الفطر تماما ..

ومن الطريف ان حاكم التحقيق كان اديبا ، وكان يحتفظ في
درج مكتبه - ضمن المستمسكات الجرمية التي تسجل ضد الشباب
التقدمي الذي اعتقل حينذاك : «عالم الغد» واشعاري الاخرى
- هذا الحاكم اخبر «العرفي» بان القصيدة لاشيء فيها يستدعي
التوقيف .. لكنهم امروه بابقائي .. وبقيت .. »

وراح الجواهري يتلو أبياتا من هذه القصيدة :

حشدوا علي المغريات وسيلة صغراً نغاب الارذلين رغائباً
واقول فيها ايضا :

حتى اذا الجندي شد حزامه وراى الفضيلة ان يظل محارباً
حشدوا عليه الجوع ينشب نابه في جلد ارقط لا يبالي ناشباً
وعلى شبول اللث خرق نعالهم ازكى من المترهلين حقائباً
وهنا أشرت بالابهام لهم .. :-

يتجحون بأن موجاً طاعياً سدوا عليه منافذاً ومساباً
كذبوا فلاء فم الزمان قصائدي أبداً تجوب مشارقا ومغارباً
تستل من اظفارهم وتعط من اقدارهم وتثل مجدا كاذباً
انا حنتهم ألج البيوت عليهم اغرى الوليد بشتهم والحاجبا
اذن .. فالصور الشاخسة - كما رايت - مرتبطة بالارض
والناس ، وهي لا تذهب هباء .. فالصور التي ترتبط بالحوادث
والشعب تبقى في الذاكرة .

المرافيء والسفر :

وسألت الجواهري الكبير : كونكم تتخذون من براغ مرفأً للراحة والاستشفاء ومنطلقاً فكرياً ، ومكاناً للبحث عن الاجواء التي تعزز علاقتكم بذكریات طيبة ، قد تختارون : لوقت يطول او يقتصر . عاصمة معينة ، مرفأً آخر ..

ثم تعودون الى بغداد .. الحب ، والوطن والقضية — كما هو معروف عنكم ، فكيف تفسرون هذه الظاهرة ، وكيف ترون على ضوءها علاقة الحب بالوطن وبالناس ؟

ويجب الجواهري بهدوء متناغم :

« في الحقيقة ، سبق لك شخصياً وكسحب عزيز علي ان سألتني .. وسبق لي ان تحدثت في مورد آخر عن هذا الموضوع بشكله العام ومدى ارتباط الموهوبين فيسا سلف وفيمن خلف في كل ارجاء العالم ، بناحية الانطلاق وحب المعرفة بل وحب الحياة أيضاً .. علما ان كل ذلك مما يغذي وينمي ويتبعث المواهب ويقدر من زنادها — كما يقال — فانا ما أعدو كوني واحدا من هؤلاء كهم .. هذا من جهة ..

ومن جهة اخرى واقول بصراحة ، انا في صراع مع نفسي في هذا المجال ، لانه بالاضافة الى كون هذه الانطلاقات ، في نظري وبحسب مزاجي ، شيء مفروغ منه ، فكما قلت انه جزء متمم للحياة الادبية والذهنية ، هناك ناحية معاكسة وهي تقديري واطمئنائي الى حب الناس ، وحب الوطن كله ، ان اكون معهم ، وعلما مني بان غيابي

ولا سيما اذا ضل يشق عليهم . وثق بأنه يشق على نفسي ايضا ..
وهذه صورة مركزة للصراع الذي يعتل نفسي . بين هذا وذلك ، ..
وكما سبق . ان الذي يخفف من هذا الصراع ويلطف من حدته اني
اعلل نفسي دائما ان الوطن معي والناس في دمي اينما كنت . بل
وزيادة على هذا احس واعيش ايضا اثر هذه الانطلاقة وتغيير الصور
والالوان في الخارج على مناغاتي للوطن وللناس .. ولدى شواهد
عديدة وموءثرة وملسوسة لدى الناس انفسهم .. فيما نظمت وقلت
وانا في الخارج ما يكون مجبوعة متكاملة بهذا الصدد ..

دعني اقول بشيء من الصراحة انها لم تكن لتكون وانا في
الوطن نفسه .. وانت تعلم « يادجلة الخير » والاخرى ، وتعلم ان
عشرين قصيدة وقصيدة من هذا القبيل ، مما لم يكن بالمستطاع
.. فيما كان من ظروف وملابسات - ان أقول واحدة منها ، وانا
داخل الوطن .. بهذا عللت نفسي ، وبهذا اعللها اليوم ، ولكنه تعليل
منطقي ، وعلمي لحسن الحظ ..

وانت تعلم في معرض كلامك عن العواصم العربية وغيرها اني
لم استقر بها الا لايام معدودات ، وكنت اعتبر بصدق واخلاص ان
الباعث الاول لي على حبي لاقامتي فيها او ترددي بينها ، هو ما جبلت
عليه وما ادين له من ان الوطن العربي كله واحد ، علما بان الواقع
امر لم يحقق ذلك حتى الآن بكل مقوماته ، مع الاسف ، ولكن هذا
لا ينافي اني ادين به واحسه واعيشه ..

الشعر البديل :

وتستقر افواج الذكريات للحظات ، نرتشف اثرها النقيوة . فأن
 صخب البحر . الانعصار لا بد ان يترك اثره . . . وكان الجواهري
 عاصفة لم تترك اشرعة اسئلتي دون ان تضع عليها اشارة وعلامة . . .
 كان للحديث عن الذكريات الف ضفة فسي شاطيء الكلمات .
 ولنبحر سفائنه الخصبة . وللترحال داخل هذا العالم اثر ، منافذ .
 وخلق . . من هنا كان زاد السفر ثراً وغنياً . ولا بد ان يكون حديث
 هذه الرحلة ثراً وغنياً أيضاً . . . واردنا ان نتحدث عن الآن ، الآن
 الشعري ، والآن الادبي ، الآن النشاط والتحرك والمسؤولية . . .
 وبدأنا بهذا السوءال :

— ماذا يهيك في الشعر يا أبا فرات ، وهل سيأتي البديل عما
 انجزتم وانجز عطاء العمود ؟

ورسمت كفا الجواهري ، في الجو ، اجابة عسيقة ، فأصابع
 الجواهري تتحدث هي الاخرى لغة لا أروع من دلالاتها ، . . .
 وخلق الجواهري تعطي : هي الاخرى وضوح ما يكمن في
 القلب ، وفي الذهن ، وابتسمت وادركت ان اعصاراً جديداً سيهب . . .
 وقال الجواهري :

« انا اقرأ لأي كان . . . ويعجيني من الشعر الشعر . . . حتى
 لأناس لو كانوا لا يتعاطون الشهرة ومن ناكرى ذاتهم . . . يهمني
 الموضوع ولا تهمني المظاهر ولا الاشخاص . . .
 وتوقف الجواهري هنيهة ، ثم اردف :

لا توجد مدرسة غير مدرسة الحرف النقي والنغم . فهي المدرسة
الباقية لانها راسخة .. وانا موءمن بالتطور ، ولا يصح ان يكون
— ما موجود — بديلا عن كل التراث العظيم الذي مشى بالدم
وبالحياة وبالعصب والذهن ..

لا بد ان تتطور الامور .. ولا بد ان يأتي البديل ، لكنه الآن
غير موجود . وسيأتي بعد حقبة طويلة وجهود مضنية وتعب كبير .
فالشاعر الاصيل يفرض نفسه باي نعم كان وأي نسط كان ، وهذا
شيء مسلم به عندي .. ولكن هذا لا نخلص منه الى ترويح البضاعة
الكاسدة ..

« انني أقرأ ما هو شعر حقيقي واصل منغم .. »

— وجدتكم تقرأ «العقب الحديدية» لجاك لندن ؟

— من الغرائب والمفارقات انني اقرأ «العقب الحديدية» لأول
مرة ، فهو كنز من الكنوز .. ونادرا ان يفوتي كتاب نفيس ينقل الى
العربية .. ولكنني واثق بانني ساعيد قراءته ..

وننظر الى ساعتنا .. لقد مضى على الحديث مع الجواهري
اكثر من اربع ساعات ولم نحس بالارهاق . كان مجلس الجواهري
ذا طعم خاص ، لذيقا ولا يمل .

ودعت الجواهري . وانا احمل في قلبي اعتزازا متزايدا لهذا
الشاعر الكبير والرجل الظاهرة ، وحملت معي احساسا بان معرفتي
به ازدادت شوطا وبلغت مرحلة ليس لي الا ان اكثر ذكراها ، كمن
يكتنز شيئا لا تحده قيمة او تحدده اثمان ..

اشارة :

نشر هذا الحوار في جريدة الجمهورية (المبت ١٨-١١-١٩٧٢)
وقد تحدث الجواهري ، الى جانب المسائل التي ثبنتها في هذا
النص عن مشكلات وهموم اخرى كالموءتمرات الادبية كموءتمر تونس،
وموقفه من اتحاد الادباء ومسوءوليته فيه .. الخ .
وجدنا ان هذه الامور ليس مكان تثبيتها هنا - لان الغرض
من نشر هذا الحوار ، هو اضاءة جانب من تجربة ومناخ وافكار
الشاعر الجواهري ، ابان صيرورة القصيدة ، وعبر ظروف الغربة
ومجرى النضال .. وما عدا ذلك يمكن ان يكون مجال نشره الصحف
كما هو معلوم ..

٢- حسين مردان :

« طراز خاص » بالكلمة وحام الحياة والترحال

« لن احترم العالم
وفي الارض طفل
واحد منكسر العينين »

- مردان -

في الزمن الذي فقدت فيه الالفاظ وضوحها توقف حسين مردان عن كتابة الشعر لينصرف الى النقد والنثر الادبي .. واذا كانت من بعض سمات الشعراء الذين عرفوا كيف يصمتون في الوقت المناسب ، انهم وفروا الاحترام لانفسهم ولمستواهم ولتجربتهم ...

فان ما يزيد على ذلك اهمية ان حسين مردان واحد من اثر في الادب العراقي منذ الاربعينات ، واسهم في الريادة ، ومن عالج بعض جوانب تجربته الشعرية في التنظير او الاشارة الوضيئة ... ومن عالج امور العالم ، ثراً ، فيما كتب في النقد والسياسة والحياة من مقالات متواصلة .

سحيح ان حسين مردان لم يتحدث بأسهاب ومباشرة عن تجربته الشعرية كما تحدث البياتي وصلاح عبدالصبور وزار قباني — مثلاً — لكنه تحدث عن الشعر والمفردات، ضمن طقوس المقدمات التي ازدانت بها بعض دواوين الشعر لتعطي جانباً من الاضاءة عن التجربة او بعض ملامحها .. ففي ديوانه «الارجوحة هادئة الجبال» كتب حسين مردان: « اريد ان اقول ان بعض الكلمات الفصحى قد فقدت معظم حيويتها وخسدت فيها «الحركة» ، فهي اصبحت بكرات من زجاج كثيف لا ينبعث منه اي اشعاع او حرارة .. في الوقت الذي نجد بعض الكلمات العامية تحتفظ في داخلها بكمية كبيرة من التدفق اللوني، واللهب المشرق والموسيقى الحارة .. ولذلك ادخلت بعض الكلمات العامية مثل «قديفة» و «شيف» و «نفوف» .. في قصائدي لاني اعتقد ان هناك عدداً غير قليل من الكلمات العامية الحية يجب ان تدخل في اللغة الفصحى .. وقد سبق لي ان استعملت بعضها في مقالاتي التي نشرت في الصحف .. »

نذا فان الكلمة هذا الكائن الذي يورق في القلب ، يورق داخل

الصاعقة ، هذا الطفل المدلل الذي نداريه كما حدقات العيون ، وضع قلب الشاعر حسين مردان في نقطة الصفر ! وفي ساعة الصفر ايضا ! فلقد كانت اسفار مردان خصبة وملأى بالكلمات ، وكانت منحى واتجاها ، وكان سوءاله الدائم : «الاسفار هل تجعلنا فكبر ؟» ايقونه ايامه التي حملها معه من طقس الى طقس ..

ان مردان كان «يحلم حياته اعظم من ان يعيشها» ، لذا كان يحملها صليبا دائما معه ... وبالكلمات وضع حسين هذا الصليب على شغاف قلبه فارهقه ثقلها ، وبالكلمات سافر عميقا داخل الجسد ، وداخل النفس البشرية ، وداخل هموم المجتمع والانسان . وبالكلمات عاش الشاعر في الذاكرة، وسيبقى طويلا... وعبر حياة ملأى بأكداس الهوم والجهد والمعاناة رفض مردان تشكيلات المجتمع العتيق ، رفض التزويق ، وعاش في العاصفة يحلم بالحياة ...

هذا الشاعر الذي ولد في الحلة ونشأ في بعقوبة ثم هاجر منها مذهب الى بغداد مشيا على القدمين ، حمل ارادة الانسان الطيب الرافض والمتحدى لكل جمود المجتمع ورتابته وتناقضاته ..

وكانت رحلة الخمسة والاربعين عاما حافلة بالخفقان لذلك القلب الرقيق ، الذي احب الناس وعانى من اجلهم .. حتى توقف الخفق في الرابع من تشرين الاول ١٩٧٢ ، وكان الرحلة ما بين الاعوام ٢٧ و ٧٢ رحلة مدروسة ومكرسة لحب الناس والتعب من اجل هذا الحب ، ليكون حسين مردان طرازا خاصا في ذلك كله ، وفي الكلمة والسلوك والرجولة ، ايضا ..

فكيف تعامل حسين مردان مع الحب والناس عبر الكلمة المفردة.
والشعر ليشكل طقوس حلمه بالحياة ؟!

مرة قال الكاتب الجيكوسلوفافي (بربا) : « حسين مردان
شاعر وجودي النزعة .. لكنه في طبيعة الادباء التقدميين ، وشعره
يحظى بأهتمام الناس في العراق لما فيه من جدة .. »

فاذا كانت هاتين الصفتين : النزعة الوجودية والنزعة الانسانية
التقدمية هما من ابرز خصائص سلوك وشعر مردان فان الخاصية
الاكثر عتقا هي ان الشاعر كان مع الجماهير دائما وهذا هو جوهر
حب الناس لمردان الشعر والكلمة والانسان والحلم والحياة وحالة
السفر الدائمة ..

واذا كان الشعر بالنسبة لحسين مردان زاده في رحلته العبيقة
المتعبة في الحياة، فان فرحه الدائم وطفولته وجهه للناس كانت اروع
ما لونت علاقاته الاجتماعية وخلقت ديسومة ذكراه ليس في الثقافة
التقدمية والحركة الادبية في العراق ، حسب ، بل وفي مجرى
النضال اليومي وشواهد ..

واذا كانت النزعة الوجودية سمة من سمات ادب وسلوك هذا
الرجل الارضي . فانها لم تكن وجودية ميتا فيزيقية في جانبها الهام،
بل اعتمدت ارض الواقع والنضال مناخا لها فلم يفرط مردان بحبه
للجماهير ولا للحقيقة يوما على حساب الشعر والمرأة والحب والحلم
والسفر ..

واذا كانت مجلة «اوربان الفرنسية» قد اعتبرت شاعرنا :

« بودلير العراق ، والخليفة لشعر الغزل العباسي كله » فانها اخذت جانباً من تكوين مردان الشعري والسلوكي .

ففي رحلة الشاعر خصب من العطاء نجد ان « طراز خاص » — ديوانه الذي صدر في بيروت عن منشورات دار المكتبة العصرية، يمثل مرحلة ناضجة من شعر الشاعر ، مع ان ديوانه الجديد الاخير الذي احتوى قصائد كتبت بين عام ٦٧ و ٧٠ والذي اودعه دار الآداب في بيروت للطبع ، ثم سحبه منها قبل وفاته ولم يطبع لحد الآن . . . يمثل اضافة هامة لشعر مردان في الوجدانيات والسياسة والنضال ، على حد سواء ، فان (طراز خاص) يبقى محتفظاً بطعمه المتميز ليس في الشعر العراقي وحده بل وفي الشعر العربي المعاصر ، من حيث التناول واستعمال المفردة .

والرموز ، والجو الذي يتيح للشاعر ان يتخلق فيه عبر الجسد ويتبدى عبر هموم الشعب . ويتجلى عبر الحب اللامتناهي للبشرية والحياة والحلم والترحال . .

لقد وضع مردان بجرأة المفردة الشعبية والمألوفة في الاستعمال العامي . وضعها في بناء القصيدة ، ليس كجزء من ديكور مجاني مفتعل او كجزء من ترف الصورة بل عن وعي لاهمية هذه المفردة في تعميق الصورة وجعلها اكثر الفة ودينامية ، واكثر ايصالاً من ثم الى المتلقي . .

واذا كانت جريدة «الاهالي» وصحافة العراق التي عمل بها مردان قد شهدت قصائده الثرية في وقت مبكر ، كانت القصيدة

العمودية تمتلك رنينها العالي ، آنذاك ، فإن استعمال المفردة الشعبية شكل اضافة اخرى لمحاولات مردان الجريئة في بناء القصيدة العربية الى جانب جرأته المشهودة في تناول قضايا الجسد والحب والمرأة .
فحين يستعمل مردان المفردات الشعبية ، فهو يؤكد اصالته وشعبيته في ذات الوقت الذي يؤكد فيه وعيه لطاقة هذه المفردة وغناها ليس الفولكلوري وحده ، بل والفني ايضا :

» و انت ..

في (نقنوفك) الانيق

ظابوحة .. ترش في وجوهنا

البريق «

ولقد نجوز مردان صيغة التداول التقليدية فأضفى على الفستان لغة خاصة . كذلك فاد من اللفظة العامة للفستان ، بذات الدفق الحر من تأثير لذي وجدده استعماله كلمات اخرى مثل :

لحقوق و «الجزار» و «القداح» و «الليط» و «التور»

و «الحرس» و «العصيد» . كما استعمل : «شيف البرتقل»

و «شعبة تحرير» . واستعمل افعالا شعبية التداول مثل :

«تسبح» و «تبوس» .. الخ

ان المفردة الخاصة التي تضع ثقلها في حجم القصيدة وفنيتها ، تعطي نفسها شعبي غير المتعالي ، لدى المتلقي ، حيث يهتم مردان بالمفردة اهتمامه بالانسان الشعبي نفسه الذي ينظر الى «الساق المتين» ويسيه متينا ، ولا يضيف عليه أي تزويق لفظي غير مألوف .

واذا كانت هذه المفردة شائعة في شعر حسين مردان الغزلي، فهي شائعة ايضا بوجهها وملاحها الحادة في شعره السياسي ، صورة وتناولا وتركيباً فنياً ورموزاً . فهو يتناول «الشمس» و «العباس ابو راس الحار» و «يزيد» و «الحسن» و «صاحب الزمان» .. بمدلولات سياسية معاصرة وجريئة تسبب لديوانه «طراز خاص» ، الى جانب قصائده العارية والغزلية ، المنع من الحكومات السابقة .. اذ انه لا يستعمل المفردات والرموز الشعبية استعمالا سلبيا ، او تشاؤميا، بل يصنع من كل ذلك مناخا تفاؤليا خاصا معجونا بالالم وايمانا متناھيا في حب الشعب واتتصار الارادات الخيرة .

اذن .. فان مردان ظل يحمل عبر استعمالاته الشعرية معطيات لغة يومية ذات قدرة خاصة على المواجهة والتحدي لكل صنوف الاضطهاد والاذى ، عجيبة وكامنة في هذا القلب الرقيق الحزين ، ولكن المشبع بحب الحياة وبالطيبة وبالطفولة النادرة :

« غدا ... سننظر ما يكون

فلسوف تنفلت النسور

لتشق الاف القبور

للمعتدين

ولكل صناع الشرور

ولسوف تنطلق الهالاهل في العراق »

وانطلقت الهالاهل في العراق عميقة وحارة كما ارادها مردان .. فكما يحتفظ مردان للشعب ولمفرداته بذلك «الطراز الخاص» من

الحب الخالص ، فانه يحتفظ لاصدقائه بحب وفير الجزالة ، كما يحتفظ له اصدقاؤه بحب نادر ..

ان حسين مردان لم يغن الوطن والحياء ، بل تجاوز ذلك الى الامة والانسانية ، وعبر علاقات الوفاء للاصدقاء يوصل معنى التلاحم والتضامن والوحدة بين هذا القطر وذلك •
ففي قصيدته (عندما قبلني مندور ١٩٥٨) يعطي للقبلة معنى عزيزا غاليا :

» لم تك لي وحدي

للعراق

لكل من يهتف للسلم

وللوفاق

وزعتها هنا على الرفاق

فاينع العناق

تحية لروحك الغالية

قبلتك الغالية

غالية

تقول لي .. رتتها الحانية

سنلتقي للمرة الثانية

فتلتقي بغداد والقاهرة »

وهذا الطموح من اجل الوحدة نابع من اصالة مردان وادراكه بان المسار الحتمي للتاريخ سيتوج الشعوب وحركات التحرر الوطني

بالانتصار وسيقود حتما الى لقاء ووحدة التقدمين في العراق
والوطن العربي والعالم ..

وحين يرمز مردان الى لقاء بغداد والقاهرة ، فهو يرمز الى
وحدة التقدمين وجبهة النضال العربية من ناحية .. ومن ناحية
اخرى يرمز الى الوحدة بين البلدان التقدمية كامل جليل وامنية
عذبة وهدف ستراتيحي مطلوب بالدم والشهادة ..

ان حب حسين للانسان دفعه ان يوظف حياته وقلمه لانبثاق
الاهداف . وسبب ذلك اختزان الكثير من الهموم دفعت قلبه الى
التوقف فقد كان لهات قلبه يقطأ وثملاً في وقت واحد ومستعر
المشاعر ازاء كل الاصدقاء الاوفياء بل ازاء الشعب كله والوطن
والحياة التي كان يحلم بها قبل ان يعيشها :

« وكنت وحدي في الطريق

اصغي لاغنية مخضبة البريق

يشدو بها قلبي الرقيق

اني لكل الناس في الدنيا

صديق »

وسيبقى حسين مردان صديق كل الناس ، ويبقى حتى رحيله
الفاجع طرازا خاصا فريدا ومتميزا بالكلمة والفعل ، وبحلم الحياة
وبحالة الترحال ..

المحتويات

الصفحة

القسم الاول : التجاوز

- ١ - الشعر بين القضية والتجاوز و «الشعر المحض» ٩
- ٢ - الانتقاد الوجداني في الشعر ٢٧
- ٣ - الانتقاد التاريخي في الشعر العراقي (١٩٦٠-١٩٧٠) ٤٥
- ٤ - بيعة جديدة ٠٠ أم ماذا ؟ ٩٤
- ٥ - مقدمة التقدمة ١٣٨
- ٦ - بحث واليقين في المغامرة الشعرية : دراسة في
شعر : حميد سعيد ، سامي مهدي ، عبدالامير
معه ، بحث انطلي ١٧٠
- تكملة الثاني : التطبيق
- ١ - بدر شاكر السياب ٢٣٩
- أ - السياب المراهق ٢٦٢
- ب - اللون في تشكيل قصائد السياب
- ٢ - بلند الحيدري : «الحارس المتعب الذي ستطلب
منه النجاة» ٢٨٩
- ٣ - سعدي يوسف : الحضور الواعي للشاعر ٣٢٣
- ٤ - عبدالرزاق عبدالواحد : ثلاثة الحب ، حوار

٥٠٨ ويكون التجاوز

الصفحة

- النفس والخيبة ٣٦٦
- ٥ - الفريد سمعان : مفهوم للشعر الفدائي المعاصر ٤٠٥
- ٦ - حسب الشيخ جعفر : الغربة والحزن المكثف ٤٣١
- القسم الثالث : التكريم
- ٥ - التكريم لماذا ؟ ٤٧٥
- ١ - الجواهري الشاعر الظاهرة : حوار خاص ٤٧٦
- ٢ - حسين مردان (طراز خاص) بالكلمة ٤٩٨
- وحلم الحياة والترحال

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد (٩٢١) لسنة ١٩٧٤

مطبعة الشعب - بغداد

